الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية السنة الأربعون، العدد 482، حزيران 2011

في هذا العدد

دراسات وبحوث

الأسلوب والأدب والقيمة .... يوسف سامي اليوسف 3
الخطاب والتأويل (قراءة في المصطلح والإجراء) .... د. منقور عبد الجليل 16
معول الحافر... في حجر السرائر.............. غازي أبو عقل 23
منطق اللغة ومنطق العقل .... د. الشريف بو شحدان 36
التجليات الأسطورية والرمزية لشخصية المسيح (في شعر عز الدين المناصرة) .. وليد بو عديلة 49

بيت الشعر

كمجلس العزاء وافراً................ ريما خضر 58
قلبٌ يغني لو بكى .... خالد زغريت 61
شموس لمكتب عنبر................ محمد الفهد 63
من أناشيد الغيوم الزاجلة................ خلدون زينو 66
فرت عصافير النهار................ محمد الحسن 69
هذا الذي سميت .... عبد المطلب محمود 74
رؤىً وشاشات .... عماد الجنيدي 76
من وجهة نظر البحر .... قمر صبري الجاسم 79
بستان العارفين .... حباب بدوي 81
حديقة الأنقاض................ إبراهيم الجرادي 83

بيت السرد

صباحات أرملة .... ناديا إبراهيم 87
المدينة مخنوقة................ عباس علي موسى 90
المقبرة (قصةالكاتب الجورجي ن. دومبادزه)................ ترجمة: أحمد ناصر 92
يوسف الملك .... ابتسام شاكوش 98
ضمير الغائب...!................ أحمد علي الشمالي 103
كنت هناك يا سميحة .... جهاد عقيل 105
الدمى................ هدى الجلاب 108

أسماء في الذاكرة

أمل دنقل من الصعيد الأعلى إلى غرفة رقم 8................ سيف الرحبي 114

متابعات

رصيف الغضب .... رشاد أبو شاور 121
سحر الغنائية والسلام الروحي .... أحمد جدعان الشايب 126
شمس الدين.. دوائر الماء المتوالدة................ نجاح إبراهيم 131
الواقعي وغير الواقعي في في الحمامة الزرقاء................ زياد العودة 137
حديقة على شاطئ القلب .... جودي العربيد 147

قراءات في العدد الماضي

في البحوث والدراسات .... د. محمد ياسر شرف 151
في القصص .... مالك صقور
................163في القصائد
د.جمال الدين الخضور 169

من عدد إلى عدد

إعداد .... هيئة التحرير، صبحي سعيد، فيصل حقي، رائد وحش 182

المدير المسؤول

د. حسين جمعة
رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير

د. إبراهيم الجرادي

مدير التحرير

د. ياسين فاعور

هيئة التحرير

إبراهيم عباس ياسين
أنيسة عبود
د. ثائر زين الدين
د. رضوان القضماني
د. سعد الدين كليب
د. طالب عمران
د. ماجدة حمود
هاجم العيازرة

الهيئة الاستشارية

أحمد يوسف داوود
د. حاتم الصكر
حلمي سالم
د. ربيعة الجلطي
سيف الرحبي
د. طيب تيزيني
د. عبد العزيز المقالح
د. عبد الله الغذامي
فخري صالح
محمد علي شمس الدين
نبيل سليمان
يوسف رزوقة

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها. وأن ترسل على /cd/ أو بالإيميل وتكون مشكولة عند الضرورة.

مراكز الاتصال/ مراسلون:

ماجد السامرائي (الجمهورية العراقية)	00964790164224
زهير غانم (الجمهورية اللبنانية)	03955919991
مجيب السوسي (الجمهورية اليمنية)	967733599881
إسلام أبو شكير (الإمارات العربية المتحدة)	00971503676581
فيصل حقي (الجمهورية الجزائرية)	00213556897716
سهيل مشوح (المملكة العربية السعودية)	00966245709
عبد الرزاق الربيعي (عُمان)	096899503115

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

المراسلات

باسم رئيس التحرير ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد ص.ب: 3230

هاتف: 6117240 - 6117242 - 6117243 - فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

الأسلوب والأدب والقيمة

q يوسف سامي اليوسف*

القسم الأول

لعل مما يحتاج إلى توضيح منذ البداية أن الذهن يحتضن سؤال القيمة كي لا يتساوى النفيس والخسيس، أو الرفيع والوضيع، أو قل لكي لا يتساوى الذين يعلمون والذين يجهلون، فما الاتضاع إلا هذا الاستواء حصراً، كما أن الانحطاط، كل انحطاط مهما يك نوعه، ليس سوى تهافت القيم وإدارة الظهر للمعايير دون مبالاة أو اكتراث. ولكن الاهتمام بالقيمة هو آية بيّنة على أن الحياة ما برحت عالية أو مصرة على الاتجاه صوب الأعلى.

بيد أنه ليس بالشيء الكافي أن يصرح المرء بأن النقد الأدبي هو علم القيمة، أو الدراية باستصدار حكم القيمة الناضج، وهو ما أراه الغاية النهائية لهذا النقد، كما أراه إنجازاً لا يقوى عليه إلا الأقوياء وحدهم. ففي تقديري أن ثمة مجموعة من العمليات لا محيد عن إنجازها ابتغاء البلوغ إلى حكم القيمة العادل.

ولعل النظر في الأسلوب ومستواه وسماته وحجم الطاقة المودعة فيه أن يكون واحداً من أبرز تلك الأنشطة التي ينبغي على النقد أن ينهض بأوزارها، وذلك لأن النص الأدبي لغة ولا يملك أن يكون سوى لغة وحسب. ولكن يجب التنويه بأن لغة الأدب لا تنفصل البتة عن محتواه. وهذا يعني أن ثمة صلة دائرية بين الأسلوب والمضمون، أعني صلة تأثر وتأثير. فالمضمون يحدد اللغة التي يحتاج إليها، واللغة تحدد المضمون الذي تعبر عنه.

ولهذا، صار في ميسورك أن تؤكد على أن تجانس الأسلوب مع مضمون النص أو موضوعه لهو شأن شديد الأهمية حين يتعلق الأمر بسؤال القيمة. فلا يجوز أن تسود المسرحية المأسوية ألفاظ أو صور تدل على النور والشروق والولادة والتفتح وما إلى ذلك مما يؤسس التفاؤل، بل يجب أن تسودها ألفاظ أو صور تشير إلى الظلام والموت والانغلاق وما هو من هذا الفصيل. والعكس صحيح فيما يخص الملهاة الضاحكة، حيث ينبغي أن تنتشر ألفاظ الانفتاح والمرح والفكاهة وكل ما يشير إلى أن الدنيا بألف خير.

وحبذا أن أقدم لك مثالاً أو مثالين. فمعلقة امرئ **القيس**، وهي قصيدة موضوعها الحياة والحيوية، تسودها صور من شأنها أن تخدم هذا الموضوع نفسه: صورة الغرام، صورة النور، صورة الصيد، صورة الحصان، صورة الحركة، وأخيراً صورة الطوفان الدافق. أما معلقة طرفة بين العبد وموضوعها مثنوية الوجود والعدم، أو مثنوية الحياة والموت، فتسودها الصور والألفاظ التي تؤكد الوجود في مواجهة العدم، أو الصمود أمام الزمن والزوال. فلقد بنى ناقته بناء خرافياً حتى لكأنه يؤسس هرماً وظيفته مكافحة الفناء، وفي المعلقتين كلتيهما يتضح تجانس الأسلوب مع الموضوع دون أي نشاز.

---

* باحث، مترجم وناقد من فلسطين يقيم في دمشق.

***

ومما هو شديد الصدق في ذهني أنه ما من مقولة روحية تخص النقد الأدبي أكثر مما تخصه مقولة الوجدان التي أراها تختلف عن مقولة الضمير بعض الاختلاف، والتي أحسبها كلمة تعسر ترجمتها إلى اللغات الأخرى على نحو دقيق، وذلك لما يندرج في نسيجها من غموض قد يجعلها عصية حتى على التوضيح، فيحرمنا من صياغة تعريف لها من شأنه أن يزيل عنها كل لبس. ولعل أهم ما في أمرها أن فحواها شاسع جداً، فلا تلخصها كلمة "العاطفة" ولا ترادفها كلمة "الانفعال" بتاتاً، ولكننا، مع ذلك، نعرف لها معنى ما حين نسمعها أو حين نراها مكتوبة على الورق.

وفي مذهبي أن الوجدان هو بيت القصيد في أدب الدرجة الممتازة. وهذه فكرة قد يسعك استنباطها من مآسي شكسبير الذي لا يدانيه أي كاتب أدبي آخر، اللهم إلا أن يكون دستويفسكي وحده هو ذلك الآخر الآساس العملاق. وربما جاز الذهاب إلى أن سوفوكليس يضارعه في اثنين فقط من مسرحياته، وهما "أنتغون" و"أوديب ملكاً". ففي هذه المسرحية الأخيرة بلغ المسرح القديم ذروته التي لم يتجاوزها بتاتاً. وإذا ما قرأت تلك المسرحية بأناة وتمعن أدركت ما هو الوجدان دون أي لبس.

ولهذا أستطيع أن أزعم بأن في ميسور المرء أن يجعل المعيار الأول في نقد كل أدب قدرته على التأثير في الوجدان، وأن الأدب ما كان له أن يحتل مكانة سامية عند الناس إلا لأنه مخصص لمحاورة الوجدان والتأثير فيه قبل كل شيء. وما لم يكن الأدب من أجل الوجدان فإنه لن يكون إلا من أجل التسلية وتزجيه الفراغ وحسب. وحينئذ، فإن الاتضاع يكون قد استتب وانتهى الأمر.

ولا غلو إذا ما أكدت أن الوجدان هو أنبل عنصر في ملغمة الشعور الغنية بالعناصر التركيبية المتباينة. ومما لا يحتاج إلى برهان ذهني أن الأدب والفن الراقيين لا يتوجهان إلا إلى الشعور حصراً، فيخاطبانه ويحرضانه على الاستماع إلى محتوياته الراخمة سلفاً في مساحته المنداحة. فكل فن أو أدب لا يملك القدرة على البلوغ إلى سويداء الفؤاد، أي على الالتحام بالوجدان، أو أقله بالشعور، لا يسعه البتة أن يكون أدباً على الأصالة. وهو لن يبلغ إلى ذلك المبلغ (والبلاغة هي البلوغ إلى الصميم) إلا إذا نبع من الوجدان وتوجه إلى الوجدان في الوقت نفسه، وبطريقة ناجية من الاصطناع والتزوير اللذين لا ينطليان على معظم القراء، ناهيك بالنقاد. وعندئذ فقط يحوز قدرة على التأثير الذي هو المقولة الأولى بين جميع المقولات التي من شأنها أن تحدد القيمة، وذلك لأن كل تأثير عظيم هو تأثير في الوجدان أو في الشعور. ولعل تلك القدرة أن تكون وثيقة الصلة باقتراب النص من كماله الخاص. وهذا يعني أننا لا محيد لنا عن الإنابة، إلى الإنسان، أو إلى سريرته حصراً، لدى التعامل مع الآداب والفنون.

ولعل النسيج الأدبي الناجي من التزوير أن يكون نفحة (أو نفحات) من روح غني خصيب، أو قل من بنية جوانية تدخر الكثير من الثروات النفسية النفيسة، بل الأكثر نفاسة من الماس والياقوت. وربما جاز الزعم بأن هذه الحيوية الداخلية هي نسغ النص الأدبي الحقيقي ومادته ونبضه وحراك فحواه. وهي ما يزود ماهيته بالمزية والقدرة على الاجتذاب، ثم بالقيمة التي تأتيه من نضارته ونجاته من الاصفرار واستعصائه على الذبول أو على الخمود، فالنسغ الحي، أو اليخضور الناضر، ذاك بالضبط هو ما يتدفق داخل النصوص الأدبية الخالدة أو الشبيهة بالأشجار الدائمة الاخضرار.

ولأن الوجدان هو المقولة الأولى في فسحة الأدب، فقد كان التأثير هو المعيار الأول في النقد، وذلك لأن النص الأدبي له وظيفة ناصعة، وهي التأثير في الوجدان أو في العالم الجواني للإنسان، الذي هو روح أو نفس قبل كل شيء. وحين أقول التأثير في الوجدان فإنني أقصد التأثير في الذائقة التي هي مقولة داخلية أيضاً. ولكن الوجدان والذوق والحساسية التي تتحسس الحياة أو الوجود هي مقولات ذاتية أو شعورية وليست ذهنية أو برهانية، أعني أنها لا تتمتع بأي منطق صلب. فما يؤثر فيك قد لا يؤثر في سواك، والعكس صحيح. وهذه حال من شأنها أن ترمد كلية المعيار أو أن تحيله إلى مقولة نسبية وحسب.

ولما كانت النفائس كلها تنبع من الوجدان وتؤوب إليه، أو هي تنبع من الشعور الطيب الحميم والأنيس في آن معاً، فقد ترسخت صلة متينة بين الفن والأدب والصوفية والفلسفة الذاتية. وعندي أن جميع هذه المنجزات الرائعة لا تنجزها إلا مناقب الأخلاق. وهذه حقيقة لا يعرفها سوى قلة من الناس.

وإنه لأدب عظيم ذاك الذي كتبه **النفري الصوفي وكيركجور الوجودي الشبيه بالصوفيين.** ولعل الشعر الصوفي أن يكون مجلى من أبرز المجالي التي تتكشف فيها صلة الأدب بالصوفية. وقد لا يخفى على الأديب أن شعر **ابن الفارض** الصوفي (وكذلك شعر الشيخ الأكبر، **محي الدين بن عربي**) هو شعر قبل كل شيء وبكل ما تختزنه كلمة "الشعر" من دلالة. ومع أن قصائده مكتوبة بأسلوبين، أولهما متشنج أو متخثر وراضخ لنزعة

الجناس والطباق والاصطناع الزائف، وهي ما يسعك أن تسميها باسم عساء اللغة (والعساء يباس الشيخوخة، أو يباس الحياة، وهي علامة تدل على الانحطاط دون خفاء)، وثانيهما معافى أو سليم، بل هو مترع باللدانة واللطف والطراء، وذلك لأنه يعبر عن روح يحن ويشتاق بأصالة، مع ذلك فإن **ابن الفارض** شاعر كبير، بل هو واحد من نخبة الشعراء الذين كتبوا باللغة العربية، ولا سيما الشعراء التراثيين الذين ظهروا في العصر العباسي المتأخر. ولعل مزيته الأولى أنه يصدر عن خلق نبيل، وكل أدب لا يصدر عن خلق نبيل لا يعول عليه.

وفي الحق أن صلته بالسحر، وهو الساعة التي تسبق طلوع الفجر، وكذلك بالصبا، أو الريح الشرقية، التي أولاها الشعر التراثي قيمة خاصة، لهي صلة ليس لها مثيل في أي شعر آخر. فهاتان الكلمتان تتواتران في شعره كثيراً جداً، فتضفيان عليه شيئاً من الرونق والفتون، فيتبدى الشاعر نفسه بوصفه فناناً لا يبتغي إلا الاتصال بالجميل حصراً. فالرجل إياه يقيم في الصبا، على حد قوله الصريح، وهذه الإقامة آية على الحنين الملهوف، وكذلك على الرغبة في الاتصال باليانعات والغاليات. وفضلاً عن ذلك، فإنه يكثر من ذكر أسماء النباتات الطيبة الرائحة، ولا سيما الخزام والشيح، وكذلك من ذكر الروائح العطرية نفسها، وهي القادرة على التأثير في شعور القارئ.

وهذا كله يعني أن الأسلوب قد جاء متجانساً مع الموضوع الشامل، أو مع المحتوى الكلي، الذي يسعك أن تلخصه بأنه التوقان المنهوم إلى الجميل الغائب أو إلى الحميم المفقود. نعم، إن ابن الفارض أشواق دافئة لا إشباع لها، وأسلوب متجانس في كثير من الأحيان مع هذه الأشواق الصادرة عن صميم الروح. وربما جاز الزعم بأنه يطلب شيئاً يقع وراء المرئيات، ووراء كل تجربة عملية. ويلوح لي أنه يطلب لطفاً لا وجود له على هذا الكوكب الأرضي المسكين. ولكن ما يحتاج إلى توكيد في هذا الموضع هو أن معرفة انسجام الأسلوب مع المحتوى، أو تجانسه مع الموضوع، هي واجب من أكبر واجبات النقد.

ومما هو ناصع أشد النصوع أنه يعشق الله والمرأة والجمال بوصفه الحقيقة العليا أو القصوى. وهذا ما قد أثر على الأسلوب فجاء أنيساً لطيفاً يانعاً في كثير من الأحيان، وله جاذبية تشبه جاذبية الجمال نفسه، حتى صدق عليه قول **إقبال في "أجنحة جبريل": "إنه نديم الأذواق المرهفة". أجل إنه نديم الألطاف الحسنى. ولا غلو إذا ما زعمت بأن الشعر الصوفي قد بلغ ذروته في شعر ابن الفارض، الذي طوع اللغة الصوفية للشاعرية أكثر مما فعل ابن عربي في شعره. وقد تم ذلك كله بفضل مزيته الأولى، أعني بفضل كونه عاشقاً أو شديد القدرة على العشق، شأنه في ذلك شأن دانتي.**

وفضلاً عن هذا، فإن ثمة ظاهرتين أخريين تخصان الأسلوب في شعر **ابن الفارض**. أما الأولى فهي كثرة أسماء الأماكن في هذا الشعر الصغير الحجم من الناحية الكمية. وبما أن تلك الأماكن بعيدة دوماً، فإنها توحي للقارئ بأن الحنين ينصب على النائيات، بل بأن تلك الأماكن نفسها ليست سوى رموز لمتاقات لا تنال ولا تطال بتاتاً، حتى لكأن الشاعر حين يذكرها إنما يخاطب العلو الصوفي حصراً، وبذلك فإنه يمارس التناسم مع مثال الجمال أو مع صورته الكلية المجردة. ولكن هذا التأويل السريع قد لا يفي بالغرض، أو هو لا يكفي لتوضيح ظاهرة المكان الشديدة الحضور والكثيرة التواتر في شعر **ابن الفارض**. وربما جاز الزعم بأن هذه الظاهرة قد هندسها اللاشعور لغاية من الغايات المكتوبة. ولهذا صار لابد من تذهن متأن يعتمد مبدأ تحليل هذه الأسماء علها تبوح بما تضمره من هدف غير معلن. وقد توحي كثرة هذه الأماكن بوجدان الاغتراب الذي يكابده الشاعر، فعبر عن نفسه بهذه الطريقة التي تأخذه من الواقع إلى الخيال، أو من الهنا إلى الهناك.

وأما الظاهرة الثانية فخلاصتها أن الشاعر يكثر من طرح الأسئلة في بعض قصائده. وبذلك تحل الجملة الاستفهامية محل الجملة التقريرية، أو يصير لها حضور ملحوظ. وهذا ما يحقق التنويع أو التلوين في الصيغ اللغوية والشذرات التصويرية المؤلفة لنسيج النص أو لبنية القصيدة. ومن شأن هذا التنويع، بل كل تنويع، أياً كان شكله، أن يقاوم السآمة وأن يشد الانتباه، ويسهم في رفع درجة المتعة التي هي واحدة من أكبر غايات القراءة والاطلاع.

ولئن أضفت إلى ذلك كله ما فحواه أن معجم **ابن الفارض** واسع وشديد التنوع، وأن محتواه عميق وآت من البعيد، وأنه هو نفسه روح تتضوع وتنفح أريجها على نحو أصيل، أدركت لماذا استطاعت لغته أن تشرح الشعور الصوفي أحسن شرح، وعرفت لماذا كان ديوانه مقروءاً منذ عصره وحتى عصرنا الراهن. ولقد أفلح **القاشاني** كثيراً حين قال في شرحه للتائية الكبرى، وهو المسمى "كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر": لا يجوز لك أن تقرأ، **ابن الفارض** إلا بواسطة الفؤاد، أي بواسطة الوجدان. ففي الحق أن شطراً كبيراً من شعره ينبع من الوجدان ويتوجه إلى الوجدان.

***

وقد يحالفني السداد إذا ما زعمت بأن الأدب العظيم كله ليس سوى نتاج لفرط الحساسية، التي

من عادتها أن تؤجج اللغة وأن تستنفر المعجم وتحشد الكثير من طاقاته المدخرة، بل ما من شيء يملك أن يوهج الأسلوب إلا عرام الحساسية وشدة قدرتها على التغلغل في الأشياء. وهذا ا يميز عدداً من الكتاب الإنجليز عن الكتاب الفرنسيين النزاعين إلى الشكلية في الغالب، أو في كثير من الأحيان. فها هو ذا **وردزورث** يتحسس الطبيعة وظواهرها على نحو منقطع النظير، ويرى المشهد الطبيعي بعين فردية موغلة في الخصوصية. وفضلاً عن ذلك فقد كتب سيرة روحه في قصيدة **"الاستهلال"** التي جاءت بمثابة إنجاز فني عظيم. أما نظريته في الأسلوب، وهي التي شرحها في مقدمة **"القصائد الغنائية"**، فتتلخص في أن يكتب شعراً "عن الحياة الريفية بلغة منتقاة من الكلام اليومي أو العادي". ولكن أسلوبه الفعلي قد جاء مناقضاً لهذه النظرية تماماً، فقد كتب شعراً بلغة أقرب إلى لغة الأدب منها إلى لغة الكلام العادي. وقد يحالفني السداد إذا ما قلت بأن الأدب يتعذر أن يكتب بلغة بسيطة أو بأسلوب معجمه ضيق أو محدود.

فلئن نظرت إلى تراث الكاتب الإنجليزي **د.هـ. لورنس**، وجدت حساسيته الحية قد أولجت في النص الروائي ضرباً من الشاعرية النثرية التي قربت لغة الرواية من لغة القصيدة أو من روح الشعر. وتملك حساسية **دكنز** المختص بمكافحة الشر المتفشي في المجتمع أن تبذ حساسية **بلزاك** المختص بتلك الموضوعة نفسها. وفي الحق أن ذلك الفرنسي قلما يتمتع بهاتيك الجاذبية التي يتمتع بها **دكنز**.. ولا يعود سبب ذلك إلى الأسلوب وحده، بل يتعداه إلى تماسك الشكل الفني، وكذلك تلاحم الحبكة وشدة نصوعها، عند الكاتب الإنجليزي، أقصد عند **دكنز.**

كما أن شاعراً مثل **راسين** لا يرقى إلى مستوى **شكسبير** الذي استطاعت حساسيته المرهفة أن تصوغ شخصيات نسائية لا نظير لها في الآداب العالمية كلها، كما استطاعت أن تفجر اللغة الإنجليزية على نحو غير مسبوق. ويبدو لي أن ذلك الشاعر الجليل قد علم الشعراء الذين جاؤوا بعده درساً خلاصته أن للغة قوة خلابة فاتنة وقادرة على استخراج معظم مدخرات الروح. وفي الحق أن **كورني**، عملاق المسرح الفرنسي، لا يرقى إلى ذلك المستوى الشاهق الذي بلغه **شكسبير**. فأين مسرحية **"السيد"** ــ على جلال قدرها ــ من مسرحية **"هاملت"** أو **"لير"**؟ بل أين أسلوب **راسين** وأسلوب **كورني**، وكلاهما فاتر ولو قليلاً، من أسلوب **شكسبير** المحتدم الشامخ المنداح؟

وربما كان من شأن الحساسية المفرطة أن تفضي إلى الشعور المرير بالاغتراب والاستلاب والانفصال عن الوجود الحي. وقد يحالفني السداد إذا ما صرحت بأن شعور **شكسبير** بالاغتراب عن عالم منسوج من الشر دون سواه هو الذي فجر معجمه على هذا النحو الفذ. ولست أعرف أحداً أكثر اغتراباً من **شكسبير** سوى **السيد المسيح الذي قال: "مملكتي ليس من هذا العالم".** وبهذا القول ألمع إلى أنه المغترب الأكبر في هذه الدنيا وطوال جميع الأزمان. ومما يلوح لي أن معظم الأكابر في هذه الحياة قد كتب عليهم أن يكابدوا شقاء الاغتراب ومراراته الخانقة: **البوذا وسقراط والمتنبي والمعري وشوبنهور وليوباردي** المنكوب بلعنة اليأس الشامل.

ولعل المعري المهيب أن يكون الأكثر معاناة للاغتراب، أو للاستلاب الروحي، في تاريخ الثقافة العربية كله. وهو أوغل من **شوبنهور** في هذا الشأن الشقي، وذلك لأن الفيلسوف الألماني قد وجد عزاء في الفن وفي تأمل الجمال، أما **المعري** الذي تطبق عليه الكآبة من جميع الجهات، والذي رأى نفسه سجين المحبسين، محبس العمى ومحبس البيت، لم يجد في هذه الدنيا بأسرها أيما عزاء، مهما يك نوعه، بل حسب أن والده سبب لمقاساته لأنه أنجبه. وهذا قول يضمر ما فحواه أنه تمنى أن لا يكون قد ولد. ولعل من نتائج هذا الشعور الكامل الملتاع أن يغرس المرء في سواء جهنم قبل أن يغادر هذه الحياة الدنيا.

ولا أظن أنه ثمة شيئاً يملك أن يرد الإنسان الحساس من غربته المزمنة، فالاغتراب هو الضريبة الحتمية للحساسية. وهي ضريبة من شأنها أن تحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان.

ولعل الرغبة الرامية إلى التخلص من وحشة الاغتراب أن تفسر فورات الخيال وسورات الفؤاد التي تملك أن تدفع اللغة نحو التفاعل مع نفسها حتى تصير عالماً يموج أو يتفور. فالمحتوى الجواني لا يستطيع أن يتخارج إلا من خلال اللغة. وههنا تتضح الصلة التي تشد الأسلوب إلى الشعور، ولا سيما إلى الوجدان، أو إلى الحساسية التي تتلمس الأشياء. ولا غلو إذا ما قلت بأن كل لهفة يشرحها النص الأدبي هي محاولة لملء الفراغ الذي هو وجه من وجوه الاغتراب، كما أنها تبتغي تزويد النص الأدبي بالطاقة التي تسعى إلى جعله إنجازاً نبيلاً صالحاً لخدمة الروح، وخاصة بعد أن تكون قد أثرت على الأسلوب فدفعته صوب السمو الوثيق الصلة بالكرامة والشرف، أو بإنسانية الإنسان، الذي أراه عرضة لمزيد من التآكل في هذه الأيام العصيبة.

***

وقد يجوز الذهاب إلى أن الأسلوب نقلة حرة من العام إلى الخاص، أي من اللغة المشاع، أو

اللغة الخام، إلى لغة فردية أو فريدة تخص هذا الكاتب أو ذاك دون سواه. ولما كان الأمر على هذا النحو لم تعد الكلمة المفردة هي الأهم في جودة الأسلوب، بل صيغة الجملة، أي كيفية إدارة المفردات. وههنا يتجلى البعد الفردي للأسلوب ناصعاً تمام النصوع. وهو يعني كذلك أن الصلة بين كلمتين أو أكثر ليست صلة تراصف أو تجاور، بل هي صلة تلاحم أو تآزر يبتغي تحقيق التأثير المنشود. ولا ريب في أن الإنسان الفريد له لغة فريدة، بل إن درجة تفرده أو أصالته تتحدد بدرجة تفرد أسلوبه.

ويبدو لي أن الشعر الذي تلتهم الكزازة، بل التجيف، معظم منجزاته في هذه الأيام، يتبدى في كثير من الأحيان، وكأن كتابه قد حرموا من القدرة على التماهي مع روح اللغة، أو أصابهم العجز عن دفعها إلى تخومها القصوى. وإنها لغة متليفة ينتجها طور تاريخي متليف. وهذا هو طور الصناعة التي لا تملك إلا أن تصنع الانحطاط بل التفسخ والتزنخ، على جميع المستويات. إنه، في الغالب، شعر يفتقر إلى الحيوية الروحية التي هي القادرة على أن تصنع النفائس. وكيف يمكن للحيوية الروحية أن يكون لها وجود في زمن الرياضة والمال واللهاث وراء حطام هذه الدنيا.

فليس افتئاتاً على الحقيقة أن يدعي المرء بأن الشعر الحديث هو العوم في اللغة، وذلك لأنه غالباً ما يجيء على هيئة تخيل بلا ضوابط بتاتاً، **الأمر الذي من طبعه أن يجعل اللغة أوحالاً هلامية تفتقر إلى الحد الأدنى من الرصانة، وأن يبدد نضارة القول أو يحيله إلى هذيان أو بحران. ولا غلو إذا ما صرحت بأن قراءة هذا الشعر الحديث تشبه صيد الأشباح، وذلك لأن اللغة قد تخلت عن فطرتها أو استقامتها الطبيعية، وجنحت صوب الالتواء والاعوجاج،** ولم تعد لغة الظهيرة الناصعة، بل لم تعد لغة الغبش الذي هو برهة وساطة بين النور والظلام. فلعل مما هو ناصع أن معظم الشعراء في السنوات الأخيرة قد صارت لهم ظلال تحجب الأضواء. أقول هذا مع قناعتي التامة بأن لغة الأدب الفذ هي لغة القصاء التي لا تصلح للمياومة إلا لماماً. ولكن التطرف في أي شيء هو أمر ممجوج ومثير للنفور.

وما كان للغة أن تتجفف على هذا النحو الاتضاعي إلا لأن اليبس قد أصاب عاطفة الإنسان في الآونة الأخيرة، وذلك تحت ضغط الظروف المادية الجديدة، ولأن الوجدان اليوم لم يعد يتمتع بالدفء والحرارة الكافيين والقادرين على استنباع مدخرات الروح. ولن أمل من التأكيد على أن رعشة الوجدان التي أنتجت أعظم النصوص الأدبية في كل زمان ومكان هي أسمى القيم بأسرها، وكل أدب لا يمتح من الوجدان (أي من هموم الروح وآلامه) ليس سوى لغو سوف تلغيه الأيام، وذلك لأنه لا يستجيب للمسغبة الروحية التي نكابدها طوال حياتنا نتيجة لغياب الحياة الأصلية الدائم، أو نتيجة لكونها لا تحضر إلا على ندرة وحسب. وهذا يعني أن الحقيقة هي الروح، وأن الروح هو الحقيقة، وكل ما عدا ذلك قشور وألياف، ليس إلا.

ولئن راح الشعر الحديث يعتمد أسلوباً تجريدياً كفيلاً بتخثير اللغة أو بتحويلها إلى هلام، في الغالب الأعم، فإن أساليب الشعر التراثي قد راحت تجنح صوب الواقعية أو المباشرة والحركة الرأسية. ومع ذلك، فإنه يبلغ مرتبة الخلب في كثير من الأحيان، ولا سيما حين يعتمد مبدأ ترخيم اللغة وتدميشها، فإذا ما تفحصت أسلوب **امرئ القيس** وجدته شديد القدرة على تصوير الحركة التي هي المحمول الأكبر للحياة، كما أنه يتميز بإتقان التشبيه في بعض الأحيان حتى حد الدهشة. ولأنه أسلوب حي ومتفور، فإني أراه الأنفس والأكثر قيمة بين جميع الأساليب الجاهلية.

ولقد بلغ أسلوب الشعر التراثي أوجه في بعض قصائد الغزل الأموي ذات الدماثة الفاتنة، ولا سيما في عينية **الصمة القشيري** ورائيته المشهورتين، وكذلك في **دالية يزيد بن الطثرية**، ومرثية **مالك بن الريب**، وفي بعض أشعار **ابن ميادة**، وبعض قصائد ابن الدمينة، ثم في قصيدة أو اثنتين **لجرير**، وبخاصة تلك النونية التي تجعل اللغة تنساب من تلقاء ذاتها كأنها النسيم الحر. ففي هذه القصائد كلها تستحيل اللغة إلى صفاء خلاب، بل إلى طراء يشبه العساليج الندية اليانعة.

وحتى ذو الرمة الذي ظل ملتزماً بالأسلوب الجاهلي الوعر في أواخر العصر الأموي لم يستطع إلا أن يغير أسلوبه في بعض الأحيان، وإلا أن يكتب بالأسلوب الجديد الذي يتميز بالنعومة الحريرية والنقاء الماسي، فجاء بصورة فنية لم يألفها الشعر التراثي من قبل. وهذا يعني أنه قد كتب بأسلوبين متباينين، أسلوب الصحراء وأسلوب المدينة الذي انتشر منذ ظهور الإسلام. وقد يحالفني السداد إذا ما قلت بأن **ذا الرمة** هو رأس تيار الصورة الفنية بعد **امرئ القيس**، وهو التيار الذي تلقفه **بشار بن برد وورثه للنواسي**، ثم بلغ أوجه على يدي أبي تمام، وورثه عنه **المتنبي**، ولكنه انحل في الجناس والطباق ابتداء من القرن السادس الهجري، أو الثاني عشر الميلادي.

فمما لا يخفى على اللبيب أن الطور الأموي قد تمكن من تدميت اللغة وتزويدها بالانسياب التلقائي العذب وبالسلاسة المستاغة على كل لسان، كما تمكن من جعل الكلمة الشعرية تشع وتتضرم حتى كأنها فلذة من الياقوت الأحمر الرماني. وهذه سمة لم يألفها الشعر التراثي قبل ذلك العهد. وفي تقديري أن هذا التبدل، أو هذا الانتقال من الأسلوب الجاهلي

الخشن، والكلمة الصحراوية الجافية الغليظة، إلى الأسلوب الأموي الناعم كالنبت المخضل لم يتم بمعزل عن القرآن الكريم وعن أسلوبه السلس الرشيق والمتميز بنزعة مجازية ناجية من كل تكلف أو تليف. ففي الحق أن هذا الكتاب قد استطاع أن يوحد بين اللغة والموسيقى في كثير من الأحيان، ولا سيما في سورة مريم ذات الأسلوب الذي أضفى الدماثة على اللغة، وأحال الكلام إلى أنغام، فمنحه عذوبة لها القدرة على أن تطرب وتخلب.

فشتان بين أسلوب الشعر التراثي وأسلوب الشعر الحديث.

أما أول الأسئلة التي ينبغي طرحها على أسلوب أي كاتب فهو هذا: هل تتوقد اللغة، التي هي المكافئ نصف المجسد للمجرد الذي يسمى النفس، هل تتوقد بالحرارة الكافية المنعشة لذات القارئ أو لشعوره العميق؟ هل تشحن النفس بالحيوية القادرة على جعل الدفء الروحي يتدفق في الشرايين؟ فليس بكاف أن يتمكن الكاتب الأدبي من تفجير اللغة، وذلك لأن الحاجة ماسة إلى عنصر سري وحيوي يملك الذهن النقدي أن يحدسه حدساً أكثر مما يملك أن يعرفه على نحو منطقي.

في الحق أن الشاعر الإنجليزي **جون ملتن** قد فجر اللغة الإنجليزية واستنفر معجمها أو حشده كما تحشد الجنود من أجل القتال، مثله في ذلك مثل **شكسبير**. ومع هذا، فإن **ملتن** لم يحالفه النجاح الذي حالف ذلك العملاق، وهو من زود كل كلمة من كلماته بقطرة من زيت روحه، فبث فيها اللدانة والطراء، أو جعلها تتوقد وتتضرم، بينما بقيت لغة **ملتن**، الذي ولد قبل وفاة **شكسبير** بسبع سنوات، ناشفة في كثير من الأحيان.

إذن، ثمة ما هو أهم من تفجير اللغة. فالسمة الأولى لأسلوب **شكسبير** هي تلونه وتنوعه وتغيره المستمر، أعني أن الجمل تتباين وتتلون بألوان شتى إذ تتلاحق ضمن السياق. ومن شأن هذه السمة أن تجعل النص جذاباً أو ناجياً من طائلة السأم. ولا تتوفر هذه السمة لأسلوب **ملتن**، ولا لأسلوب **غوته** الجانح صوب التجريد. إن الجملة في شعر **ملتن** تفتقر إلى السرد الذي لا تفتقر إليه الجملة في شعر **شكسبير**. وفي زعمي أن شعر **ملتن** أقرب إلى النثر منه إلى الشعر الأصلي.

ولعل في الجواز أن يقال بأن الحجم الكمي للمعجم الذي حشده **ملتن** أكبر من الحجم الكمي للمعجم الذي حشده **دانتي**، ومع هذا فإن **دانتي** أجمل من **ملتن** بكثير. **ومرد ذلك إلى أن شكسبير ملتزم بالإنسان أو بإنسانية الإنسان، وإلى أن دانتي العاشق النادر ملتزم بالحب وبالمسيحية التي هي ديانة المحبة والإخاء البشري، أما ملتن فملتزم بطائفة ضيقة وبحركة سياسية كانت سريعة الزوال لأنها بغير رصيد في الواقع الاجتماعي.** وقصارى المذهب أن **ملتن** يفتقر إلى الرعشتين الصانعتين للمزية في كل أدب عظيم: **رعشة الحب** التي لا تنقص دانتي **ورعشة المأساة** التي لا تنقص **شكسبير**، العدو الأكبر للشر. ولهذا قصر أسلوبه (بل مناخه كله) عن أسلوب أي من الرجلين.

لقد فصل **دانتي** ـ معلم أوروبا الفذ ـ الأخلاق إلى فصيلتين، **أخلاق الحب وأخلاق الكراهية**، وفصل **شكسبير** المتأثر **بدانتي** الأخلاق إلى فصيلتين أيضاً، **أخلاق اللطافة وأخلاق الجلافة**، أو قل أخلاق النبالة **(عطيل)** وأخلاق النذالة **(ياغو)**. أما **ملتن** فقد خلط الأخلاق، التي هي بيت القصيد في هذه الحياة، خلطة كان من شأنها أن أظهرت الشيطان في **"الفردوس المفقود"**، بوصفه بطل الحرية الأكبر، حتى لكأن ذلك الشاعر قد راح يمهد السبيل، من حيث لا يدري، للشعر الشيطاني الذي كتبه الشاعر الإيطالي **جوسيه كردوتشي** في القرن التاسع عشر، وكذلك للدور البطولي الذي أسنده **غوته** للشيطان في مسرحية **"فاوست"**.

إذن، يتبدى ناصعاً أن الأسلوب تتعذر دراسته بمعزل عن المحتوى الذي يملأ النص الأدبي ويؤسس لغته. ولما كان الأمر على هذا النحو، فقد جاء أسلوب **دانتي** سلساً متدفقاً وربيعياً وناجياً من الغموض والعكر، وقادراً على إنعاش النفس بما تختزنه الألفاظ من يخضور واخضلال. أما أسلوب **شكسبير** الحامل لنزعة النبل، وكذلك للشعور بالشقاء، فجاء شديد القدرة، لا على تسريح خيال القارئ وحسب، بل على جعل الخيال والوجدان يتلاحمان ليصيرا بنية حية واحدة لا تعنو لأي انشطار. وأما أسلوب **ملتن** فلا يملك أن يغلغل في الوجدان، أي في صلب الروح، اللهم إلا وأن يكون ذلك لماماً وكفى. وعلة ذلك أنه يفتقر إلى الوجدان المأساوي، أو الشعور بالفاجع أو بالكارث، وهو ما لم يفتقر إليه **شكسبير**.

***

ولأن للأسلوب إسهاماً كبيراً في تحديد قيمة النص الأدبي الذي لا يملك أن يكون إلا لغة أو أسلوباً ولا شيء سوى ذلك، فقد صار لزاماً على النقد الأدبي أن يتجه صوب تحديد السمات التي من شأنها أن تصنع الأسلوب الجيد. ولا مرية في أن الأسلوب القادر على تنشيط الخيال وتحريض الطاقات الوجدانية في آن معاً هو خير الأساليب كلها. وفي مذهبي أن مثل هذا الأسلوب هو بمثابة افتداء لعالم ساقط أصابته لعنة الجدب واليباس. وهذا هو أسلوب **شكسبير** العظيم، أو لغته القادرة على جعل القارئ يتعاطف أيما تعاطف مع

شخصياته النبيلة. وبهذا التعاطف يخلق اتصالاً حميماً في العمق حصراً.

ويلوح لي أن ثمة تآزراً بين القدرة على إنتاج أسلوب حي، لأنه موح أو إلهامي، وبين القدرة على بناء شخصيات مسرحية أو روائية لا تنسى. وفي الحق أن شخصيات شكسبير القوية صنفان: كائنات ملقحة ضد الشر والنذالة، وكائنات ملقحة ضد الخير والنبالة. فبينما تجد بورشا في **"تاجر البندقية"**، مثلاً منسوجة من خيوط شعاع فردوسي، فإنك تجد الليدي ماكبث منسوجة من ديباجة ظلام الجحيم. ويصدق المذهب نفسه على شايلك في المسرحية الأولى، وكذلك على ياغو في "عطيل". ولما كان **شكسبير** منحازاً إلى الصنف الأول ومضاداً للصنف الثاني، فقد جاز الذهاب إلى أنه ينتسب إلى شيعة الإنسان الصغيرة العدد في كل زمان ومكان.

وفي منهجي أن الصدم أو المقارنة من شأنها أن تيسر الفهم، وأنه لا غنى للنقد الأدبي عن أن يلتزم بالمنحى المقارن أحياناً. وإذا ما قارنت بين أسلوب **غوته** وأسلوب **شكسبير** وجدت أن الأول قلما يتمتع بهذه المزية، **أقصد تنشيط الخيال وتفعيل الوجدان في آن معاً**، وأنه في الغالب أسلوب خيالي، ولا سيما في الجزء الثاني من مسرحية **"فاوست"**، وهو نص متطرف في الابتعاد عن روح المسرح، حتى لكان الكلمات في هذا الجزء الذي بلغ فيه الشاعر مبلغاً مفرطاً في الشطح، تترادف لتصنع أخيولات، بل اخيولات من ذلك الصنف النازح نحو البعيد. أما قدرته على إنجاز التعاطف فلا تتمتع بأي عرام فوار، اللهم إلا أن يكون ذلك في الجزء الأول من هذه المسرحية نفسها. ثم إن الروايات التي تركها لا تنتسب إلى روح الرواية إلا بصورة خافتة، ولكن له عذراً في ذلك، وهو أن الفن الروائي الحقيقي لم يعرف دربه إلى الوجود قبل أن يبلغ **غوته** أواخر عمره.

ولئن تفحصت أسلوب النفري المدهش والشديد القدرة على انتزاع الإعجاب، والذي يجوز أن تنعته بأنه من سلالة العلو، لوجدته قائماً على المبدأ نفسه، أعني تسريح الخيال حتى درجة الشطح، ولكن دون أن يبذل أي جهد من أجل تغذية الوجدان، وهذا يعني أنه لا يأبه بمبدأ **التعاطف الذي من شأنه أن ينجز النفائس الأدبية الخالدة**، وهي التي تنبثق من ينبوعين، وليس من ينبوع واحد: الوجدان الحي والخيال النشيط. إن افتقار النفري إلى ذلك العنصر الداخلي أو الانفعالي الدافئ هو ما حرمه من أن يصير شخصية عالمية واسعة الصيت، أو ذات شهرة عامة.

أما أسلوب المعري، وهو الرجل الأنبل بين جميع الشعراء الذين كتبوا باللغة العربية، فقد جاء على النقيض من أسلوب النفري. فهو متخصص بمخاطبة الوجدان، ولكن بالنزر اليسير من الخيال الخلاق. ومع هذا، فإنه أكثر تأثيراً في النفس من **النفري**، صاحب الخيال النادر، وذلك لأن النفس وجد ووجدان، عاطفة وانفعال، أكثر مما هي خيال يشطح وينساب دون لجام. ولو انتبه **المعري** لموضوعة الخيال هذه، أقصد لو أنه زود شعره بأسلوب بلاغي معتدل، وهذا ما اسميه عادة باسم الخيال التصويري، وكذلك لو أنه تخلص من النزعة اللفظية الجافة، أو من الكلمات المحرومة من التداول بين الناس، لجاء شعره نموذجاً للشعر في كل زمان ومكان. ومع ذلك، فإن **المعري** الذي يتجه إلى وجدان المرء لأن شعره يصدر عن وجدانه النبيل، هو شاعر يجوز لك أن تنعته بأنه من شيعة الإنسان، التي أراها أنبل الملل والنحل، شأنه في ذلك شأن **شكسبير** الشديد الحساسية تجاه الشر، والمهموم بهم البشر على نحو غير مسبوق. يقيناً، إن **المعري** واحد من ألد أعداء الشر في كل زمان ومكان.

وقد يحالفني السداد إذا ما ذهبت إلى أن الأسلوب السامي له مزية إنتاج السمو في النفس البشرية التي تتشربه أو تتلقاه. وفي مذهبي أن ذلك الأسلوب السامي حصراً هو نتاج لجهد كبير يبتغي إنجاز شيء مؤنس في عالم موحش. ولعل في ميسورك أن تقول بأنه محاولة جلى تبذلها المروءة بغية استخلاص الزمان من أشداق الفراغ، أو لعله أن يكون محاولة للتعويض عما في هذه الحياة من قبح وخسة وفساد. إن الإنسان كائن لغوي، بل هو الكائن اللغوي الوحيد في الأرض، ولهذا فإنه يتأثر بالكلام العالي والكلام السافل معاً. فيصعد مع الأول ويتسفل مع الثاني. وهذا يعني أن اللغة الطيبة تملك أن توقظ في النفس طاقاتها الطيبة. وفضلاً عن ذلك، فإن لغة المرء هي صورة نفسه وقد تخارجت وأعطيت للآخرين.

***

أما الشاعر الأميركي إدغر ألن بو، وهو من أراه أكثر الشعراء الغربيين مكابدة للاغتراب، فيثير الدهشة لأنه كتب بأسلوب بسيط عن أكثر الأمور عسراً أو استعصاء على التعبير. وما ذلك الأمر إلا موضوعة الموت التي تحتل أربعة أخماس قصائده على الأقل. فالجثة حاضرة في تلك القصائد حضوراً غير مألوف في أي شعر آخر من قبل أو من بعد. وهي في الغالب جثة امرأة جميلة ماتت وهي في ميعة الصبا. ولم يكن هذا بالصدفة بتاتاً. ففي حياته ثمة بضع نساء ماتت أربع منهن وهن في أوج الشباب: أمه والمرأة التي تبنته بعد موت أمه، وأم صديقه التي كانت تحدب عيه فكتب فيها، وهو لم يزل في الخامسة عشرة، قصيدة مشهورة عنوانها "إلى هلن"، وأخيراً زوجته فرجينيا التي أحبها حباً

جماً. وعندي أن هذه القصيدة هي نص صوفي نادر النظير في آداب الغربيين.

ومن العجائب حقاً أن عدداً من النقاد الأميركيين، **بينهم ونترز واليوت، قد رفضوا بو رفضاً لا هوادة فيه. وهذا شأن يذكر بما تعرض له المتنبي من رفض في عصره.** ولكن الشعراء الفرنسيين قبلوا به أحسن قبول. فها هوذا **بودلير** يصرح قائلاً: **"أما بو فهو كاتب الأعصاب".** ويقول مرة أخرى: **"إنه أقدر كاتب في هذا العصر". أما ملارميه فيقول: "معلمي الكبير إدغر الن بو..."** كما اعترف **فاليري بأن بو كان له أعظم الأثر على نشاطه الأدبي.** ورأى **برتون** أن **بو سريالي** ويصلح لإشباع الذوق، لأنه عبر عن المدهش بواسطة موقفه من الموت، ولا سيما موت المرأة الجميلة. ومما هو معلوم أن **بو** قد صرح ذات مرة قائلاً: **"إن موت امرأة جميلة، هو أجمل موضوع شعري".**

وعندي أن مزية **بو** لا تكمن في تخصصه بالموت فقط، بل ذلك بقدرته على الكتابة بأسلوب الوضوح الغامض أو الغموض الواضح، سيان، أي إنه استطاع أن يمزج الغموض والوضوح في بنية لغوية واحدة، وذلك في معظم قصائده، إن لم يكن فيها جميعاً. وربما كانت هذه السمة هي التي جعلته محبوباً ومقروءاً في الأوساط الأدبية العالمية. وقد بلغ أسلوبه المثنوي هذا ذروته في قصيدة "الغراب" التي جلبت له الشهرة الواسعة إثر نشرها سنة 1845. ولا غلو إذا ما زعمت بأن **"الغراب" هي قصيدة أميركا، أو إنجازها الشعري الأكبر. فأنا لا أعرف قصيدة أمريكية أخرى تملك أن تبذها ولو قليلاً.**

***

ولكن الأسلوب الأكثر هزالاً بين جميع الأساليب هو ذاك المفرط في الواقعية والخالي من أي اندلاع غزير لقوة الخيال، وكذلك من القدرة على المضي إلى سويداء الفؤاد، وذلك لأنه لا يدخر شيئاً من محتويات الوجدان الدافئ الأصيل. إنه يفتقر إلى الرغبة في الإيماء أو الإيحاء بما هو بعيد حتى كأنه نتاج لقحل أصاب من الروح نواتها. وتراه في الغالب يعرض قضية، ولا يملك أن يعرض محتويات العالم الداخلي إلا لماماً فقط. ولهذا قد يشعر المرء حين يقرأ أسلوباً من هذا القبيل أن اللغة تشبه كسيحاً لا يقوى على الحبو صوب أجواء الخيال الذي لابد منه إذا أريد للأسلوب أن يجيء وثيق الصلة بالكمال الذي هو غاية الإنسان، إن كان للإنسان من غاية، أو إن كان الإنسان يطيق الكمال في هذه الدنيا الناقصة. وكثيراً ما يجد المرء هذا الأسلوب في الروايات التي تبتغي أن تصور الفساد الاجتماعي وأن تلقننا درساً في علم الخارج، أو علم الواقع البشري، وكأن الكتاب الموغلين في الواقعية الاجتماعية ليسوا فنانين بأي حال من الأحوال.

ولعل أبرز مثالب هذه الروايات الاجتماعية المنسوجة من الفجاجة والضحالة أنها لا تهمل الأسلوب الأدبي وحده، بل هي تنسى أن فن الرواية يتأسس على الشخصيات الحية أو النابضة بالحضور الكثيف. والغريب أن كتاب هذه الروايات الهزيلة يظنون أنهم يحسنون صنعاً، وأحياناً بأنهم يسهمون في تحويل التاريخ، أو استقلابه، مع أنهم في الحقيقة لا يفعلون شيئاً سوى الإساءة إلى أنفسهم وإلى فن الرواية قبل كل شيء.

ويكثر هذا الأسلوب البغو، أو المنسوج من اللاشيء حصراً، في الطور الراهن، أعني الطور الذي فار فيه المال فصارت كلمة "المليار" شائعة شيوع الهواء، بعدما كانت كلمة "الألف" تثير الاستهجان. كما أنه زمن يجسد المثال في صنفين من البشر: **(1) الرياضي الذي تشتريه الأندية بالملايين و(2) ممثل التلفزيون الذي يمثل مسلسلات فارغة قد لا تصلح حتى للتسلية في نظر الإنسان الناضج. (أو يعقل أن يكون هذا العز كله لمن يسلون الناس؟)** وهذا يعني أن الرياضة قد صارت أفيون الشعوب، كما قال **همنغواي** ذات يوم. أما التلفزيون فهو المعلم الأول. وتلكم لعمري غوغائية جديدة تربض في قلب الحياة الحديثة، ولا شفاء لها منها على المدى المنظور.

ومما هو معلوم أن أعداداً كبيرة من الأميين ولصوص الأفكار قد راحت تتدفق إلى ساحة الكتابة والنشر، وأخذت تصرخ مطالبة بأن يعترف بها النقد بوصفها آلهة تستحق العبادة. إنه زمن الانتهاز والتسلل والتزوير وحلول العقم محل الخصوبة والنغالة محل الأصالة. وفي مثل هذا الزمن الزائف يسقط الفن الأصلي أو يغيب، كما يسقط الأسلوب الرفيع الذي لا يقوى على إنجازه إلا فنان كبير، وذلك لأن الكلمة الحية لا يأتي بها إلا الإنسان الحي، ولأن الحياة لا ينتجها شيء سوى الحياة. ولكن الحياة، إذا نظرت إليها من موقع الكيفية، فلن تظهر لك إلا يابسة في هذه الأيام الماحلة.

ولهذا، صار لابد من القول بثقافتين، واحدة للعامة، أو لأهل الكثرة، وثانية للخاصة النادرين، وهم النخبة أو الأقلية التي تحاصرها الأمية من جميع الجهات. أما ثقافة العامة فهي المسلسلات التلفزيونية وفن الطبخ وعرض الأزياء والمباريات التي تعبر بواسطة الرجلين، والتي من شأنها أن تؤشر إلى اضمحلال الكلمة الحية واللغة الخلاقة التي ثابر الإنسان على أن يصنع نفسه بواسطتها طوال آلاف السنين. ومثل هذه التفاهات لا تشبع

الرجل الخاص، وهو من يستقر جوعه في رأسه وليس في بطنه. وأما الثقافة التي تحتضنها فئة من الناس ضامرة العدد ولكنها مختصة بحراسة السمو، فينبغي أن تعنى بكل ما هو رفيع، ولا سيما المسرح والرواية والفلسفة وعلم التاريخ، وأن تعيد للشعر نضارته التي خسرها على أيدي عدد من البهلوانات لا تحصى، وذلك خلال السنوات الخمسين الأخيرة على وجه التقريب. نعم، إن من واجب النخبة المدججة بنازع السمو أن تواظب على سدانة العاليات وصيانة الشامخات في عصر يواظب على إنتاج التسفل والتدني، وذلك لأن الحياة بغير العلو أو السمو لا يبقى منها سوى وجهها البهيمي وحده.

وعلى النقيض من أولئك الكتاب المفرطين في الواقعية يجد المرء فئة ثانية من الكتاب الروائيين قد يجوز تصنيفهم مع **المفرطين في الشاعرية**. وأولى مثالب أسلوبهم الشاعري أنه **يبخر الرواية في الأخيلة، بل حتى في التهويم، فيجيء النص بمثابة قصيدة نثر أكثر مما هو رواية. ومثل هذا النتاج الذي يحل الشعر محل الدراما يسيء إلى الآداب أكثر مما يحسن**، وذلك لأنه يعمل على انحطاط الرواية دون أن يدري. فالحبكة النحيلة والشخصية الهزيلة اللتان يحملهما أسلوب بلاغي جذاب، وأحياناً تجريدي أو بغير ضوابط، هما أيسر الدروب المفضية إلى إلغاء الرواية أو إلى اتضاعها.

أما أفضل أسلوب بين جميع الأساليب النثرية، ولا سيما الروائية منها، فهو ذاك الذي **يجمع بين الغنائية وبين التنقيب في الباطن بحثاً عن المكنون أو المستور**. ومثاله الممتاز هو أسلوب **لورنس** الغنائي الخلاب، وخاصة في رواية **"قوس قزح"** التي تتمتع بشكل فني يتميز باللدانة والطراء، كما تتمتع بمحتوى جوهري عظيم يتلخص في ملاحقة النمو الدائم، أو في إعادة اكتشاف الحياة من قبل كل جيل جديد. أما أسلوبها الشاعري أو الوجداني فيتمتع بأصالة نادرة، مع أنه لم يستطع أن يتخلص من التجريد. فههنا تتوهج اللغة وكأن كل كلمة من كلماتها قد أنيرت من داخلها، فصارت بمثابة قنديل يشع ويسطع في سواء ظلام العالم. وفي معظم روايات **لورنس** يتوتر الأسلوب بين الواقعية وبين الشاعرية الوجدانية، فيتنوع ويتلون، أو يصير شبيهاً بقوس قزح متعددة الألوان. وهو إذ يتلألأ على هذا النحو الخلاب فإنه يدمج الداخل بالخارج أو الشعور وواقعه المحيط. وبإيجاز إن اللغة تزهر على يدي **لورنس** فتزهر معها النفس وتشعر بمتعة نادرة.

ولهذا، قد يجوز الزعم بأن المثنوية، أو ائتلاف الأضداد في بنية واحدة، هو الأس الأول، وربما الوحيد، لكل إنجاز حقيقي في هذا العالم. فوحدة الواقع والخيال، أو وحدة الذهن والعاطفة، هي الأدب بالضبط. أما ائتلاف العقل واللاعقل في بنية واحدة فهو العالم جملة. وما أصدق **ابن عجيبة** حين قال في الجزء الأول من **"شرح الحكم": "الوجود كله مبني على سر الازدواج".**

فما من إنجاب بغير اتحاد الزوجين الذكر والأنثى.

وعندي أن العشق هو العامل الذي أسس مزايا أسلوب **لورنس**. فقد كتب روايتيه النادرتين، أعني **"العاشقات" و"قوس قزح"**، التي أراها واحدة من نخبة الروايات الأوروبية، وهو لم يزل في نشوة ولعه بفريدا، أو تحت رقية غرامه بتلك المرأة الألمانية الأصل. إنه العشق والنظرة الشاعرية أو الجمالية، بل الأخلاقية، إلى المرأة التي رآها مصدراً للحنان وتجسيداً للمثل الأعلى الأخلاقي الذي يوضحه نقاء الحب أو يؤسسه ويكشفه. وفي الحق أن الحب قد بلغ على يدي **لورنس** إلى مرتبة صوفية ومثالية وغنائية، في آن معاً، وصارت المرأة استحضاراً لكل مالا صلة له بالمادة، أو لكل ما يرخم في الماوراء الناجي من سلطة الحواس.

ولعل من شأن هذا العالم الغرامي أن يكون قد أهل كل رواية من رواياته لتكون بمثابة احتفال خلاب بالحياة البشرية الملونة بألوان قوس قزح، حسب رؤيته الخاصة. ثم إذا ما أضفت إلى هذا العشق حبه للحياة المتضرمة ذات الخصوبة العارمة في نظره، أدركت أن أسلوبه النقي أو الغنائي قد جاء لكي يتمكن من التعبير الناجح أو القوي عن هذه التجربة الغنية بالعناصر الروحية الدافئة، ولا سيما عن قلقه من أجل مثل أعلى يغرسه في صلب الحياة أو في مركزها بالضبط.

***

لعل الغاية الكبرى للناقد الفذ أن تكون الالتقاء بنبض الحياة، بل بكل ما هو حي وله سمات النضارة والبهاء، داخل اللغة الأدبية الحية، حتى كأنه يبتغي النفاد إلى مخابئ الأسرار التي يتدفق منها روح الوجود. وهذه مهمة عسيرة ولا يقوى على إنجازها إلا من كان حياً على الأصالة حقاً. أما الدافع الذي يدفعه نحو هذا الهدف النبيل فهو مزيج من الرغبة في الاستطلاع والحنين إلى الاتحاد بجوهر الأشياء الخالدة، وهو السر الذي لا تدركه إلا الزكانة وحدها. فالنقد في المآل النهائي حدس وبصيرة، أو استبصار حدسي أكثر مما هو منطق وبرهان. فلئن كان العاقل هو من يدرك الأشياء كما هي تماماً، فإن الحكيم هو من يسبر المضمرات والمستورات عبر الزكانة والفطانة والخطف.

ومن شأن هذا الاستبصار أن يضع الناقد الأدبي الفذ في برهة تتوسط بين الشاعر والفيلسوف، وذلك لأنه معني بالتنقيب عن الفحوى،

من جهة، وبتحديد درجة الكمال التي يتمتع بها النص المنقود، والتي تحددها كثافة الجرعة الوجدانية في المقام الأول، من جهة ثانية. والكمال هو الاسم الآخر للقيمة أو للماهية والنسيج العام، كما أنه الغاية النهائية، لا للنص وحده، بل للإنسان بوجه الإجمال. وعندي أن البحث عنه في النصوص الأدبية هو أعلى غايات النقد الخبير. ولكن الكمال الذي يبحث عنه الناقد يتجلى في الشكل الفني الذي ينتج الشعور بالسمو ورفعة الروح. ولا أحسبني إلا حليف السداد إذا ما قلت بأن الكمال والجمال أخوان، إن لم يكونا شيئاً واحداً بعينه، وذلك لأن الشيء لا يكمل إلا بجماله الخاص. وما دام الكمال هو ما ينتج الشعور بالسمو، فإنه متين الارتباط بالقيمة الإيجابية التي تتلخص وظيفتها بأنها تجعل الشيء مؤنساً في عالم موحش. ولهذا فإن المرء أمام خيارين على الدوام: إما الذوقي وإما التأسن في الراكدات. والبحث عن الأنس في عالم موحش هو ما يجعل من النص الأدبي، مأخوذاً كمجمل، بنية تختزن الحنين إلى الحميم الغائب المنشود، والذي يتفقده الروح بشيء من الحرقة، أو حتى بشيء من اللوعة الكاوية في بعض الأحيان. وعندي أن هذا الحنين، أو هذا التوقان المنهوم أو المشغوف بما يملأ الحياة، هو سمة من سمات الروح المطهم النبيل.

وربما أبحت لنفسي حق الزعم بأن أصدق النصوص الأدبية وأنفسها هو ذاك الذي ينبث فيه شوق عارم إلى غائب لا يغيب عن البال قط. وهذا يعني أن الغياب هو الأس الذي يدشن الأدب، وأن جودة التعبير عنه وعما يخلقه في النفس من هيام يحددها عرام اللهفة عليه وشدة الرغبة في استحضاره. وهذا يعني أن اللهفة هي بالضبط ينبوع القيمة لأنها ينبوع الغزارة والفوران. وبداهة، إن الغياب هو الاسم الآخر للمسافة التي تنتج الصبوة، والتي تفصل بين الروح وبين المتاق.

أما المتاق نفسه فهو ذلك الشيء الذي من شأن غيابه أن يحرم الحياة من النكهة الطيبة. وهذا ما عبر عنه الغزليون العذريون في معظم قصائدهم. وبما أن غياب الحميم المنشود هو ينبوع النص الأدبي أو محركه الأكبر، فقد صار في ميسور المرء أن يزعم بأن الأدب الجيد هو ذاك الذي يخلق في النفس رعشاً وجدانياً قد يزودها بالنفاسة والقيمة الجلى، وذلك لأنه ما من شيء نفيس في هذه الدنيا كالوجدان الذي يتفأد أو يتفقد ويحن إلى النائيات.

وما دامت قيمة النص تتحدد بمدى قدرته على التأثير في الشعور، أو حصراً في الوجدان، مما يجعل من السمو بالإنسان إلى مستوى إنسانيته وكرامته أكبر هدف بين أهداف الأدب، فإن كل نزعة شكلية متطرفة (كما هو حال الشعر المعاصر) هي خيانة لطبيعة الأدب، فضلاً عن كونها جهداً ينطوي انطواء ضمنياً على جعل الأدب عملاً من أجل المتعة والتسلية فقط. وحتى المتعة نفسها، وكذلك إرضاء الذائقة، لا ينجزهما الأدب إلا إذا أشبع الخيال والوجدان في آن معاً.

ولهذا كان لزاماً على أية نظرية للأدب أن تؤكد ما فحواه أن للأدب غاية أخلاقية خلاصتها أنه يصقل روح الإنسان، كما يصقل الصائغ الماس كي يشع أو يتألق. ومن هذا الصقل بالضبط يستمد قيمته الكلية العظيمة التي قلما ينالها النص الأدبي بغير أسلوب رصين. وكل أدب لا يسهم في هذا الصقل النبيل فإنه قد يكون بلا قيمة أو بغير قيمة جلى، على الأقل.

***

وبينما يملك المرء أن يؤكد على أن الأدب إنجاز من أجل التعبير بالدرجة الأولى، فإن في الميسور الذهاب، في الوقت نفسه، إلى أنه فعل من أجل التغيير أيضاً. بيد أن مما هو من فصيلة السخف أن يحسب المرء بأن الأدب يملك أن يستقلب المجتمع والتاريخ. ولكنه قد يسهم مع التربية في إعادة إنشاء الذات التي تغير واقعها دون انقطاع. وهذا يعني أن للأدب وظيفة، ولكن هذه الوظيفة لا تعلو فوقه ولا تتجاوزه، بل تتماهى معه تمام التماهي. ولكن أبرز مناقبه أنه قد يسهم في إعداد الإنسان للكمال الذي رآه **ابن عربي** الغاية النهائية لوجود الكائن البشري.

لقد اعتاد الإنسان على تغيير نفسه بواسطة التربية والدين والصوفية والفكر والفن والأدب، وما إلى ذلك من أنشطة روحية جمة. ومما هو في صلب الأمر أن الأدب يملك أن يوقظ في النفس طاقات كثيرة راخمة في داخل بنيتها العميقة. ولكننا ما برحنا بعيدين، بل جد بعيدين، عن الإنسان الذي ما عاد سوى إشاعة في هذا الزمان. بل لعلنا ما فتئنا في بداية الدرب وحسب. وربما صح القول بأن الدرب ما انفك طويلاً، بل هو طويل إلى الحد المنهك، وذلك لأن الإنسان ما زال وحشاً مفترساً، مثله كمثل الحيوانات الكاسرة التي تعيش في البراري والقفار.

وعندي أن الأسلوب السلس المدمث، وهو الذي يجعل الكلمة من فصيلة الأهيف الأملد، من شأنه أن يسهم أيما إسهام بتهذيب روح الإنسان وانتشاله من الوحشية وتوجيهه باتجاه الإنسانية التي هي الغاية النهائية لهذا الوجود، إن كان لهذا الوجود أية غاية مهما يكن نوعها. ولا غلو إذا ما صرحت بأن الأسلوب العالي، أسلوب النفري أو أسلوب شكسبير، الذي من خصائصه أنه يدفع الإنسان نحو كماله الخاص، لا ينتجه إلا روح

ينتسب إلى شيعة السمو، أو إلى سلالة الألطاف الحسنى. ولهذا، فإنه قوة من أجل المستقبل، أو من أجل الإنسان الذي أرى أن في الجواز أن يبتكره المستقبل، ولا سيما المستقبل البعيد. وهنا بالضبط تكمن قيمته النهائية، أعني قيمة الأسلوب المؤثر الرفيع.

q q

الخطـــــــــــــاب والتـأويل
(قراءة في المصطلح والإجراء)

q د. منقور عبد الجليل*

إن الخطاب القرآني الموغل في التشابه، يشكل نسقه التعبيري على نحو مشكل، ليقابل بذلك إشكال الواقع المتعدد والمختلف، وبذلك، واجه العلماء هذا الإشكال المزدوج ببيان وسائل التقريب بين النسق الذي يبدو ثابتاً والواقع المتغير والمتسارع، وهو بيان عماده التأويل ويتفرع إلى ثلاثة وسائل:

1– إما أن يبين الخطاب المتشابه نفسه بواسطة ما يوفره من أدوات التأويل، كإسناد النص الدال على الخصوص غير المبين إلى النص العام، أو العكس.

2– وإما أن يبين الخطاب المتشابه، بنفسه، من جهة إلا أنه بيان ناقص يحتاج إلى قرائن راجحة تعود إلى النسق أو المنطق أو إلى كليهما. يقول السيد عبد الغفار مجملاً هذه الوسائل: "ويصبح الموقف أمام أسلوب الخطاب إما أن يعرف هذا الأسلوب بنفسه، وإما أن يعرف بنفسه وغيره، وإما أن يعرف بغيره"(1). ومع ذلك فإن التأويل لا يوصل إلى اليقين الدلالي المحايث للعصر، إلا إذا كان إسناده على دليل قوي يعضد به الحكم ويرجح به الدلالة بحيث إذا ما أجريت عملية استبدال لدلالة اللفظ بالدلالة المؤولة استقام السياق التركيبي، ولا يكون ذلك مستساغاً في عمومه إلا "بشرط موافقة الدلالة الجديدة المؤول إليها اللفظ التركيب الأسلوبي"(2).

وقد وضع **الإمام الشاطبي** معايير التأويل الصحيح حاصراً إياها في اثنين:

1 ـ أن يكون التأويل قد أحال اللفظ إلى دلالة صحيحة، متفق عليها بالجملة.

2 ــ أن يكون موضع اللفظ قابلاً للدلالة المؤول إليها من الناحية اللغوية، بوجه من وجوه الدلالة الحقيقية أو الشرعية أو العرفية (...) جارياً في ذلك على سنن العربية في التعبير والإنشاء والإبلاغ"(3).

وقد نلتمس لهذين المعيارين في التأويل، أمثلة مما قدمها علماء التفسير واستنباط الأحكام. من ذلك ما أورده "**القرطبي**"(4) في تفسيره للآية الكريمة من سورة طه **(وعصى آدم ربه فغوى)**، فبين خطأ التأويل الذي فسر لفظ "غوى" بمعنى "بشم" من كثرة الأكل.

جاء في القاموس المحيط: غوى الفيصل بشم من اللبن، أو منع الرضاع فهزل وكاد يهلك ـ يقول **القرطبي**: "غوى": أي فسد عليه عيشه والغي:

*باحث وأكاديمي من الجزائر، يعمل في المركز الجامعي لعين تموشنت.

الفساد، وهو تأويل حسن، أما التأويل بمعنى: بشم من كثرة الأكل، وإن صح على لغة من يقلب الياء المكسور ما قبلها ألفاً، فيقول في: فني وبقي، فنى وبقى... تأويل خبيث لأنه لا يوافق السياق اللغوي وإن كان له أصل في الكلام العربي(5).

إن لكل خطاب منطقه الخاص سواء في حواره مع الواقع، أو رجوعه إلى الدلالة، ومن ثمة فالوقوف على القواعد المنظمة لنسق الخطاب على نحو معين، هو وقوف على ابستيمية اللغة المحيلة على بنية التفكير في عصر من العصور، والأخذ بطرائق الممارسة الخطابية. يقول ميشال فوكو: "إن تحليل الخطابات نفسها يضعها أمام مشهد انحلال عرى الروابط، التي تبدو لنا ظاهرياً أنها جد وثيقة، بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموعة من القواعد الخاصة بالممارسة الخطابية(6) وينحو هذا التحليل إلى اعتبار سطحية النسق التعبيري منفذاً وحيداً لأغوار حقول دلالية مختلفة، ذلك أن تعدد المقول الخطابي من منظور قرائي محايث، يفضي إلى تعدد المدلول وانفتاح أفق الفضاء الدلالي على القراءات المتباينة: إن من القرائن التي أشار إليها علماء الأصول قرينة قراءة خطاب الآية من الداخل، بمعنى تأويل المتشابه في الخطاب أثناء إجراء عملية الاستبدال، وهي قرينة أخرى من القرائن التي تعطي التأويل صحته المتعلقة بصحة وسلامة قواعد الإسقاط الدلالي.

ويبدو التأويل متسعاً على اعتبار أن الوحدة الدلالية (I,unité Sémantique)، تنطلق من الكلمة كوحدة أساسية في تشكيل الجملة والخطاب، وقد تنطلق من الوحدات الأقل من الجملة كالفونيم المتصل أو أصغر من الفونيم وهو الصوت المفرد، كل هذه الوحدات يأخذ بها التحليل لنسق الخطاب، بل إن مقاربة المتشابه بالمحكم من الصيغ والألفاظ يجعل النص كله مشتمل على تلك الصيغ والألفاظ المتشابهة والمحكمة دالاً واحداً لكونه يفضي إلى دلالة موحدة وهو ما يتعلق بظواهر لغوية أخصها تعدد المعنى للفظ من جهة، وتعدد اللفظ للمعنى من جهة أخرى.

وتعالقُ المتشابه بالمحكم، يرتقى إلى اعتبار السورة القرآنية مهما طالت، وحدة دلالية، تجمع إليها وحدات أصغر تتعلق؛ بالآيات والنصوص والمشاهد على اختلافها. ففي قوله تعالى: **(**الله نور السموات والأرض**)**(7) وقع لفظ (النور) بين الصفة والاسم، لكن زال ذلك التردد الإحالي حين ذكر الله تعالى بعد هذه الآية مباشرة "مثل نوره"، فأضاف النور إلى نفسه، ولو كان الله هو النور نفسه لما أضافه إليه. يقول **القاضي عبد الجبار**: "أقوى ما يعلم به الفرق بين المحكم والمتشابه أدلة العقول، وإن كان ربما يقوى ذلك بما يتقدم المتشابه أو يتأخر عنه، لأنه هو الذي يبين أن المراد به ما يقتضيه المحكم"(8).

إن المحور الذي يدور حوله البحث في نظام الخطاب الحديث، يكمن في تفكيك بنية النص لتحديد المقول الخفي، من خلال المقول اللفظي، وذلك لاعتبار اللغة تخون الدلالة، إما خيانة طبيعية أو خيانة قصدية. ويتعلق الأمر هاهنا بإحداث انزياح، في صيغة مركزية في نسق الخطاب عن دلالتها الأصلية، وتشكيل اصطلاح جديد، داخل الاصطلاح القديم لكون الصيغة غيرت مجالها الدلالي تغييراً مؤقتاً فقط.

وهذا ما يحاول علماء أصول الفقه إبرازه، حين يقاربون النص الشرعي مع الواقع الجديد، إذ تأكد لديهم أنه لا وجه واحد للحقيقة وإنما هي ذات قيمة نسبية تتغير حسب معايير الحكم وطرائق اكتشاف المعنى واستنباطه. كما أن المعنى نفسه يتكاثر مع تكاثر الوقائع حتى يستحيل معنى آخر، حين تتوافر لدى العالم المؤول وسائل جديدة تغدو بفضلها الرؤية للنص ذات دقة وشمولية وعمق.

إن الخطاب الشرعي يساق لقصد إيضاح دلالة متعلقة بالحكم المنوط به التكليف، ويضع لأجل ذلك ضوابط نسقية متعلقة باستدلالات عقلية يتراوح معها اللفظ بين التعميم والتخصيص، أو التقييد والإطلاق، وما إلى ذلك من الوظائف التعالقية (Fonctions relationelles)، ويرتبط ذلك كله بتعيين قصدية المتكلم من خلال سياق الكلام، أو قصدية الخطاب من خلال مقوله اللفظي. يقول الجويني في هذا المجال: "لو ظهر لنا خروج معنى عن قصد المتكلم، وكان سياق الكلام" يفضي "إلى تنزيل غرض الشارع على قصد آخر، فلست أرى التعلق بالعموم الذي ظهر فيه خروجه عن قصد الشارع. وهو كقوله، عليه السلام، فيما سقت السماء العشر وفيما سقي بنضح أو دالية نصف العشر". فالكلام مسوق لتعيين [العشر ونصف العشر]. فلو تعلق الحنفي بقوله ــ عليه السلام ـ: "فيما سقت السماء العشر" ورام تعليق العشر بغير الأقوات فلسنا نراه متعلقاً بظاهر"(9) ذلك أن العلاقة بين القصدية الشرعية ونسق التركيب الحامل للدلالة والحكم هي علاقة بين بنية سطحية وبنية عميقة، وبينهما وسط رابط هو التأويل، بحيث أن إخراج حقل من الدلالات عن الحكم بلا مسوغ نسقي أو عقلي. كما أشار إلى ذلك **الجويني** في تعليقه على خطاب الحديث الشريف السابق، غير جائز ينقل **خاليد السبكي** تعريف **(امبرتوايكو)** للخطاب في كتابه "حدود التأويل" ويربطه بإخراج اللغة من حالة إلى حالة: حالة الثبوت المعجمي إلى حالة اشتغال جديد يتوقف على إحداث أنظمة إبلاغية خطابية داخل النظام اللغوي المألوف،

فالتعريف اللساني لا يتعدى الخطاب من منظوره أن يكون اللغة في حالة الاشتغال، إنه اللسان (Langue) وقد اضطلع على لغة النص، إن للقراءة النسقية للخطاب، والقراءة السياقية لمضمونه، وتدبر موقعيته داخل النص، وربط أجزاء المراجع والإحالات التي يرجع إليها الخطاب عبر وسائل الربط كالضمائر وأسماء الإشارة وغير ذلك مما يحقق للخطاب انسجامه الدلالي واتساقه التركيبي داخل منظومة النص، كل ذلك يعين بقدر بارز على تحديد دلالة الخطاب، أو ترجيح احتمال دلالي من ضمن احتمالات متعددة يقتضيها اللفظ، أو مجموع الألفاظ داخل الخطاب. يقول السيد **عبد الغفار**: "يستدل على معاني الألفاظ بما تقدمها من الكلام، وبما تأخر عليها، وأحياناً يتمرد اللفظ على الأسلوب فلا يسلم قياده للسياق في تحديد معناه (...) والواضح أن تلك الدلالات الأسلوبية للكلمات (...) هي دلالات مؤقتة تتغير بتغير الأسلوب وظروفه"(11) ذلك أن المنظومة اللغوية حين تأخذ حركتيها داخل المجتمع اللساني تقذف بقيم فوق اللغة، تتعلق بمناحي عرضية في المعنى الأساسي للفظ. إلا أنها قد تكون هي المرادة من وراء إطلاق اللفظ، أو تعيين موقع مقامي له داخل السياق اللغوي. يؤخذ هذا الموقع كقرينة لغوية لصرف اللفظ إلى دلالته المرادة.

ذلك أنه إذا دار معنى الخطاب بين الحقيقة الشرعية والحقيقة اللغوية، فإن الراجح هاهنا هي الحقيقة الشرعية، إلا أن تكون ثمة قرينة واضحة تدل على إرادة الحقيقة اللغوية. لا الشرعية ومثاله قوله تعالى من سورة التوبة: **(**وصل عليهم إن صلاتك سكن لهم**)**(12). فالخطاب موجه إلى النبي ـ عليه الصلاة والسلام ـ ودلالة لفظ (صل) يحمل هاهنا على الدعاء لاقتضاء السياق اللغوي هذه الدلالة اللغوية، وتنتفي حينذاك الحقيقة الشرعية، وما هو ملاحظ أن النص القرآني بقدر ما أعطى للمعجم العربي القديم حركية أكثر وذلك بإدخاله في الاستعمال اللغوي، ونقل بعض عناصر هذا المعجم من الحقيقة إلى المجاز الذي أضحى هو الآخر حقيقة، إلا أنه أورد نماذج خطابية وظفت فيها تلك العناصر في المجالين معاً: مجال الحقيقة ومجال المجاز كما هو الشأن في الآية الكريمة السابقة.

كما أنه إذا دار اللفظ بين الدلالة اللغوية والدلالة العرفية، فالأخذ بالدلالة العرفية أولى، وقرينته ليست لغوية في هذا المقام، وإنما هي منطقية عقلية، ذلك أن تعارف الناس على نظام تواصلي أدعى في تقرير مراجع ألفاظ الخطاب في نطاق الدلالة العرفية، ولذلك فإن العرف أسبق في الاحتجاج من الاصطلاح والتواضع العامين: فلفظ (الدابة = الوارد في قوله تعالى: **(**وما من دابة إلا على الله رزقها**)**. يدل في لغة الاصطلاح على كل ما يدب على الأرض ويشمل حقله: [الإنسان ـ الحيوان...] ولكن خصص هذا اللفظ في عرف الاستعمال وأضحى يدل فقط على الحيوان. وقد استعمل المعنيان معاً في نصوص كثيرة من القرآن الكريم، تارة المعنى اللغوي وتارة أخرى المعنى العرفي. وهذا جرياً على سنن العرب في كلامها، فبين معجم اللغة المتداول وقت النزول القرآني، ومعجم الخطاب القرآني قواسم مشتركة عديدة، إلا أن ثمة ملامح تمييزية جوهرية تكمن في اتخاذ نفس هذا المعجم، معجم العرب للتعبير عن ما هو متعال ومطلق ومعجز. يقول **نصر حامد أبو زيد**: "إن البحث عن خصوصية اللغة الدينية ينطلق من مسلمة أساسية مفادها قدرة هذه اللغة على تحويل الآني والتاريخي والنسبي ـ الاجتماعي ـ إن شئنا الدقة ـ إلى مجال "المطلق" و"المتعالي" و"الأزلي"(13).

ولقد أبان العلماء عن الاحتياطات المنهجية التي تراعى أثناء الممارسة التأويلية للنص الشرعي على الخصوص، وما تعلق بها من إلمام بسنن التطور اللغوي والدلالي، وخصائص العربية في التعبير، وملاءمة سياق المقال لسياق المقام، يشرح **السيد عبد الغفار** هذه المسألة الخاصة بمقاربة النص الشرعي بأدوات التأويل وطرائقه فيقول: "لا بد من تقديم العقل، ومراعاة ظروف النص، عند التأويل في المقام الأول، ثم النظر إلى اللسان العربي بعد ذلك وإن كانت الأخطاء الواردة في التأويل بصفة عامة ترجع (...) إلى المتناول للنص وليس في النص نفسه"(14).

إن التأويل، للنص الشرعي في المقام الأول، ونصوص التراث الإنساني في المقام الثاني، عرف أوج نشاطه الإجرائي في القرن الثالث الهجري، وهو قرن كان يموج بالحركات الفكرية، والمذاهب الفقهية، والفرق الكلامية، وقد وقف (ابن قتيبة) (ت 276) مدافعاً عن منهج اللغة في استنطاق بنية النص وتأويل دلالته.

يقول في هذا الموضع: "لم أعد في أكثر الرد عليهم طريق اللغة، فأما الكلام فليس من شأننا"(15) وهو يعني بقوله فرقتي الجهمية والمشبهة. ونجد **ابن قتيبة** العالم اللغوي يتخذ المنهج التأصيلي أساساً من أسس التأويل، ومن الأمثلة التي ذكرها في كتابه "الاختلاف في اللفظ" موقف كثير من علماء الأصول والتفسير الذين جانبوا الصواب في دلالة لفظ (ذرأ) في قوله تعالى: **(**ولقد ذرأنا لجهنم كثيراً من الجن والإنس**)**(16)، إذ استند هؤلاء على إرجاع دلالة هذا اللفظ إلى معنى (دفع وألقى) على قول الشاعر **المثقب العبدي** ـ على لسان ناقته:

تقول إذا ذرأت لها وضيني

أهذا دينه أبداً وديني

ولقد بين **ابن قتيبة** أن هذا الإرجاع خاطئ ينبني عن جهل بأصول اللغة، لأن اللفظ الذي عين له أولئك المفسرون والعلماء حقله الدلالي هو (درأ) وليس (ذرأ) فإذا كان اللفظ الأول يدل على معنى (دفع وألقى) فإن لفظ (ذرأ) وهو المقصود في الآية الكريمة له دلالة (خلق). ويتخذ **ابن قتيبة** هذا الموقف التأصيلي لكي يقدم فوائد في التأويل حين التعامل مع السياقات اللغوية المختلفة إذ يقول معلقاً على لفظ (ذرأ) المصحف إلى لفظ (درأ): "وأحسبهم (أي المفسرين وعلماء الأصول) سمعوا بقول العرب: أذرته الدابة عن ظهرها أي ألقته، فتوهموا أن (ذرأنا) من هذه المادة، ولو كانت من هذه المادة لقيل: ولقد أذرينا لجهنم، وإن كانوا سمعوا قوله تعالى: **(فأصبح هشيماً تذروه الرياح)** أي تنسفه وتلقيه، فتوهموا منه أيضاً. ولو أريد ذلك لكان في الآية (ولقد ذرينا لجهنم) وليس يجوز أن يكون (ذرأنا) في هذا الوضع إلا (خلقنا) كما قال تعالى: **(ذرأ لكم في الأرض)** وقال: **(يذروكم فيه)** أي يخلقكم في الرحم. ومنه قيل: "ذرية الرجل لولده، وإنما هو خلق الله"(17).

3 ـ الخطاب والتأويل:

إن تلك السمات التي تعلقت بلغة العرب، سواء في كيفية صرف اللفظ إلى معناه أو اكتشاف المعنى من السياق، أو ترجيح ما هو مسند بقرائن وأدلة واضحة، كل ذلك نجده قد بثه الخطاب القرآني في متون نصوصه، وإلى ذلك رجع علماء الأصول حين اهتموا بإيجاد توفيق بين مقتضيات الواقع المتغير وطبيعة النص، كما أنهم استنطقوا بنية النصوص وتجاوزوا الظاهر فيها، على اعتبار أن النص بمنظور تأويلي قاصر على تأدية المقصدية على وجه متيسر، وهو اعتراف بوجود فجوات داخل النص يتم ملؤها من قبل المتلقي.

فالمتلقي إذن من هذه الجهة منتج للنص، بل ومنتج لما لم يقله النص في ضوء مقوله اللفظي وسياقه التاريخي. يقول خالد السبكي موضحاً هذه الفكرة: "ثمة فجوات" تتخلل النصوص، وتلك الفجوات هي التي تساعد على تجلية الجوانب المسكوت عليها، فالخطاب يمثل عملية تكون من وراء إخفاء بعض المكونات والسكوت عنها وإبراز أخرى"(18). ويعمل التأويل العقلي المنطقي والتأويلي اللغوي النسقي، والتأويلي السياقي التاريخي، على ملء تلك الفجوات بما يتلاءم مع روح الخطاب ومقتضيات التخطاب.

إن التأويل في صوره المتعددة، ونتائجه المختلفة يرتد أساساً إلى قدرة المؤول على فهم النص واستنباط الحكم الدلالي، ذلك أن الخلل الواقع في انحراف التأويل عن تلمس المعنى مرده إلى المؤول ومدى قدرته على التفاعل مع دلالات النص وأحكامه. ينقل **السيد عبد الغفار** تقسيم **ابن تيمية** في كتابه "مقدمة في أصول التفسير، ص 20". للعلماء والمؤولين وكيفية تعاملهم مع النص وأحكامه فيقول: "وقد لفت إلى هذا (أي تعامل العلماء مع النص) **ابن تيمية** في تقسيمه للناظرين إلى النصوص، فمنهم من يعتقد في المعنى ويحمل الألفاظ عليه، من غير نظر إلى ما تستحقه ألفاظ القرآن من الدلالة والبيان، ومنهم من يراعي مجرد اللفظ دون النظر إلى ما يصلح للمتكلم به في سياق الكلام. وقد وصل هذا عند بعض الفرق إلى الإغراق في الباطنية، أو التطرف في التشبيه، ومرد هذا كله إلى موقف المؤول نفسه أمام النص"(19).

وقد تمكن العلماء الذين تمرسوا على قواعد اللغة، وأصول التعبير، من وضع ضوابط مطردة في التعامل مع النص القرآني لتحديد مقصدية خطابه، وبينوا بشكل تفصيلي أهمية الروابط في السياق اللغوي للخطاب لإعطاء النص انسجامه واتساقه، وإبراز دلالاته وأبعاده المعنوية. إن نظام الخطاب القرآني يتأسس على نسق تركيبي، يوظف من خلال ذلك أدوات الوصل بين الجمل والعناصر الفاعلة في الخطاب، من ذلك حروف العطف ودورها في تحديد الدلالة الموجهة في النسق، فإذا كان ثمة ارتباط شرطي بين المعطوف والمعطوف عليه، بحيث يكون المعطوف عليه سبباً في حصول المعطوف ووجوده. كان النظام الخطابي مستدعياً لحرف الفاء دون غيرها، أما إذا انتفى هذا الارتباط كان العطف بالواو، وهذا التمييز العلمي مبني على قيم نسقية ضرورية لاستكمال انتظام الخطاب في الشكل ليكون دالاً بعمق ودقة في المضمون، يشرح الفخر **الرازي** هذه القاعدة التركيبية ذات المنحنى الدلالي فيقول: "كل فعل عطف عليه شيء، وكان الفعل بمنزلة الشرط، وكان ذلك الشيء بمنزلة الجزاء عطف الثاني على الأول بالفاء دون الواو وكقوله تعالى: **(وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية فكلوا منها...)** فعطف (كلوا) على (ادخلوا) بالفاء، لما كان وجود الأكل منها متعلقاً بدخولها (...) فالدخول موصل إلى الأكل، والأكل متعلق بوجوده"(20). كما صار الشكل دالاً على المضمون، فكانت هذه القاعدة التي تحكم بنية الخطاب التركيبية المسندة إلى أدوات الوصل، فيحدث أن ينعكس ذلك كله على البنية الدلالية.

إن نظام الخطاب بقدر ما يعطي لنسق التركيب انسجامه ونصيته، فهو يفتح مجالاً آخر لرجحان

المعنى بين عناصر النسق مجتمعة، أو اختصاصه بالعنصر الأخير من نسق التركيب، على اعتبار أن هذا النسق جاء على نظام خطابي يجمع إليه جملاً مترابطة وفي ذكر واحد، فقد كانت هذه المسألة محل خلاف في اختصاص حكم ما بعد أداة الاستثناء بجميع عناصر النظام النسقي للتركيب أو بالعنصر الأخير، ذلك لأن تعلق هذه الأداة بطرفي الاستثناء من جهة، ووقوع جملة الاستثناء في ارتباط نسقي مع جملة أخرى، يجعل أمر دلالة الاستثناء في اضطراب. يقول **الإمام الجويني** موضحاً هذه الإشكالية: "إذا اختلفت المعاني، وتباينت جهاتها، وارتبط كل معنى بجملة، ثم استعقبت الجملة الأخيرة مثنوية، فالرأي الحق الحكم باختصاصه بالجملة الأخيرة، فإن الجمل ــ وإن انتظمت تحت سياق واحد ــ فليس لبعضها تعلق بالبعض (...) وإنما ينعطف الاستثناء على كلام مجتمع وفي غرض واحد"(21).

لقد أتاح الخطاب القرآني للعقل أن يتأول في ما عرض من الآيات التي تساوت فيها خصائص لفظية انعكست على الدلالة، كإيهام وجود تناقض، أو قراءة تصحيفية للفظ، أو اشتقاق معكوس للكلمة، وما إلى ذلك مما عرف في حقل أصول الفقه بالمتشابه مقابل المحكم.

ومادام المتشابه هو محل لاختلاف النظر وتشعب الاستدلال والاستنباط فهو مشكل يقول **ابن قتيبة**: "أصل التشابه أن يشبه اللفظ في الظاهر، والمعنيان مختلفان... ثم يقال لكل ما غمض ودق متشابه، وإن لم تقع الحيرة فيه من جهة الشبه بغيره كالحروف المقطعة، فالتشابه فيها الاشتباه والالتباس، ومثل المتشابه المُشْكَل وسمي مشْكَلاً أشْكَل، أي دخل في شكل غيره فأشبهه وشاكله"(22).

ثم إن الخطاب القرآني الذي تشابهت آياته، يطلب اهتماماً آخر بنسقه التركيبي لفحص المنحى التأثيلي لمفرداته من جهة، وبيان القرائن التي سمحت بإخراج اللفظ من دائرة الظاهر إلى دائرة التأويل، وفي ذلك يقول **ابن تيمية** محدداً وظيفة المؤول: "والمتأول عليه وظيفتان: بيان احتمال اللفظ الذي ادعاه، وبيان الدليل الموجب للصرب إليه عن المعنى الظاهر"(23).

وتتلازم الوظيفتان لتجعل الخطاب الذي حوى المتشابه أصنافاً أخرى من الخطابات على طريق ما يسمى في علم التأويل بالإرغامات النسقية، وهي تعني مجموع الجمل التي تنسل من الجملة نص الخطاب، لتغطي حقولاً مختلفة من الدلالات، كما مثلنا لها في غير هذا الموضع فالتأويل يدخل اللفظ في الخطاب أو مجموع الألفاظ في تلازم علائقي نسقي يكون محلاً لإنتاج الدلالات ذلك أن "النص لا يشتمل على المعنى، وإنما يدل على طريقه، فالعلامات التي تكونه لا تحيل على نفسها، وإنما على شيء آخر يستفاد من السياق ووسائط التلفظ المقامية"(24).

هكذا يغدو التأويل مشكلاً لحقيقة هي مجزأة على حيثيات قرائية في مقامات مختلفة، فتبرز صورها وإن كانت تعبر عن طبيعة واقعها إلا أنه تعبير متزامن ومؤقت، ذلك أن المعنى غير جاهز، والدلالة تتحصل من خلال نسق التدليل.

هذا النسق يجمع إليه طرفين: طرف يرتد إلى بنية التفكير الدلالي الذي يعطي أنماط تحصيل الدلالة والكشف عن أبعادها الاجتماعية والقيمية. وطرف يعود إلى عملية الإدراك نفسها التي يعين عليها تحصيل أدوات الاستنباط والنظر يقول **سعيد بنكراد**: "كل إنتاج للمعنى مرتبط بمادة مضمونية سابقة في الوجود على التحقق من جهة، ومرتبط من جهة ثانية بسيرورة معينة للتعرف والإدراك. إن العمليتين معاً تشكلان سيرورة التدليل (...) ولن تكون هذه السيرورة سوى الطريقة التي يتم بها تنظيم الوحدات المقتطعة من النسق الدلالي الشامل وفق استراتيجية محدودة للآثار المعنوية المراد إنتاجها"(25).

إن المعنى ــ بهذا المنظور الشامل الذي يقدمه التأويل ــ لصيق بالممارسة اللغوية، والاستعمال الفردي والاجتماعي للمنظومة اللغوية، ولذلك فإن إدراكه في حالة تجرده لا موقع له داخل المنظومة الفكرية والمعرفية للمجتمع اللغوي، وهذا يقود إلى اعتبار تحليل الخطاب نفسه مقابلة بين خطابين خطاب القراءة وخطاب التحليل، الذي هو منظومة فكرية ومعرفية مسبقة تدخل في تفاعل مع منظومة الخطاب المزمع تحليله وهذا ما يعلل نسبية الحقيقة ومحدودية الدلالة "فلا وجود للمعنى إلا من خلال استثماره في وقائع مادية للإدراك والمعاينة"

هوامش البحث:

(1) **النص القرآني بين التفسير والتأويل** ص 134.

(2) أنظر **الموافقات في أصول الشريعة ــ الإمام الشاطبي** ج3، ص 99 – دار المعرفة 1984 – بيروت.

(3) **سورة طه**، آية. 121.

(4) **أنظر: القرطبي محمد بن أحمد الأنصاري: التفسير الجامع لأحكام القرآن** ــ ج 6 ص 4267. دار الشعب ــ القاهرة 1979.

(5) **ميشال فوكو:** حفريات المعرفة، ص 41. ترجمة **سالم يفوت** ــ المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ المغرب 1986.

(6) سورة النور، الآية 35.

(7) **القاضي عبد الجبار**: متشابه القرآن، ج1، ص 8، تحقيق **عدنان محمد زرزور** ــ دار التراث ــ القاهرة ـ 1974.

(8) **الجويني (عبد المالك بن عبد الله بن يوسف)**: البرهان في أصول الفقه ج1 ص: 202 ــ تعليق **صلاح بن محمد بن عويضة** ــ ط 1 ــ 1997 ــ دار الكتب العلمية بيروت.

(9) أنظر ــ **خاليد السبكي**: التراث والخطاب ص 423. مجلة جذور: عدد 8 – 2002 – ج8 ــ مج4 ـ الرياض ـ السعودية.

(10) **السيد عبد الغفار**: النص القرآني بين التفسير والتأويل ص: 137 إلى ص 139.

(11) سورة التوبة، الآية 103.

(12) **نصر حامد أبو زيد** ـ الخطاب والتأويل ـ ص: 107 ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ ط1. 2000.

(13) **السيد عبد الغفار**: النص القرآني بين التفسير والتأويل ص: 135.

(14) **ابن قتيبة**: الاختلاف في اللفظ والرد على الجهمية والمشبهة ـ ص 12 تحقيق **محمد زاهد** ط 1961.
دار السعادة ـ القاهرة.

(15) **سورة الأعراف**. الآية 179.

(16) **ابن قتيبة**: المصدر السابق: ص 16 – 17.

(17) **خاليد السبكي**: "الخطاب والتراث، ص 426.

(18) **السيد عبد الغفار**: النص القرآني بين التفسير والتأويل، ص 28.

(19) **محمد الفخر الرازي**: "التفسير الكبير"، ج3، ص 4. دار الكتب العلمية ـ ط2 – 1986 بيروت.

(20) **الجويني**: البرهان في أصول الفقه، ج1، ص 142. تعليق **صلاح بن محمد بن عويضة** ـ ط1 ـ 1997 ـ دار الكتب العلمية بيروت.

(21) **ابن قتيبة**: تأويل مشكل القرآن ـ ص 74. تحقيق السيد **أحمد صقر**، ط، الحلبي، القاهرة 1954.

(22) **ابن تيمية (تقي الدين أبو العباس أحمد)**: "الإكليل في المتشابه والتأويل. ص 23. دار المعارف ـ ط1972 القاهرة.

(23) **أحمد الفوحي**: ضوابط التأويل، علامات، عدد 13 ـ سنة 2000. الرباط ـ المغرب.

(24) **سعيد بنكراد**: المعنى بين التعددية والتأويل الأحادي ـ ص 9. علامات ـ عدد 13 سنة 2000 ـ الرباط ـ المغرب.

(25) المرجع السابق، ص 10.

(26) هذه الإجراءات التأويلية تحتكم إلى أسس موضوعية قوامها البنية المعرفية التي تصدر الخطاب، والبنية التحليلية التي تُعمل أدوات الفهم وهي نتاج لبنية معرفية مخالفة، تحاول أن تخضع مدوّنة الخطاب للفهم المحايث.

q q

معول الحافر.... في حجر السرائر

q غازي أبو عقل *

– 1 –

منذ أواسط تموز يوليه 2010، بشرتنا "أخبار الأدب" القاهرية بانتهاء الروائي نبيل سليمان من رواية جديدة عنوانها "حجر السرائر"، تدور أحداثها في عامي 1949 و1950.. وهما العامان اللذان شهدا انكسار العسكر مع العدو وانتصارهم في الأوطان. ولما كنا في 1949، فلا بد من التعريج على الانقلابات العسكرية الثلاثة التي تتابعت على سورية يومئذ، فهل ألقت الرواية عليها أضواء تكشف غير ما هو معروف عنها منذ سنوات؟ وهل ذهبت إلى " ما وراء" كل انقلاب، لتضيف إلى معلوماتنا ما الذي ينماز به عن أخيه؟ وهل وظفتها درامياً كما يُقال؟

في الرواية معلومات مفصّلة عن بعض أنواع الأحجار الكريمة الموجودة في حوزة العائلة الدمشقية "البورجوازية" التي اعتمدت الرواية على أعضائها لبناء هيكلها. ومنها انتقلت لرسم لوحة ما "للبيئة الشامية، نقرأ فيها بعض الحكم والأمثال المتداولة، وبعض الأدعية والخرافات، وملامح من صراع القديم والجديد، المتمركز على مسألة سفور المرأة وحجابها، كما نسمع "بعض الأغنيات الشعبية" التي كانت دارجة. دون نسيان البحث القانوني في قانون الطوارئ يومئذ.

تتوزع شخصيات ضباط الجيش في الرواية، إلى انقلابيين، واغتياليين، وشهداء، وسجانين، "وبنائين أحرار" أي فرَمَسون (من كلمتي Franc Macon الفرنسيتين) ، ونتعرف بين المدنيين؛ إلى فقهاء في القانون الدستوري، ووجهاء وصحافيين يطاردون الأخبار. ونلتقي في الرواية من النساء، بمن دسّت السّم لزوجها، وبالمحامية اللامعة، وست البيت والخادمة السوداء زهور، نضيف إليهن ـ بلا أسماء ـ منشدات قسم الشرطة.

صنع نبيل سليمان من هذه "المواد الأولية" الرئيسة، رواية حجر السرائر التي حفزتني إلى شراء مِعوَل للحفر فيها، فأنا لا أملك أي أداة نقدية

---

* باحث من سورية. أحد مؤسسي صحيفة (الكلب)، التي حررها عددٌ من الأدباء، منهم سليمان العيسى، وغازي أبو عقل، وأدارها الراحل صدقي إسماعيل، وهذا المقال جزءٌ من بحث طويل، نعتذر من الكاتب والقراء، لاختصاره للضرورة الفنية، التصرف الذي أضرَّ ربما، بالمقال، وكانت جمعية النقد قد كرست لقاء هذا الشهر لدراسة وتحليل هذه الرواية وأجمع الناقدون والمتحاورون على أهميتها شكلاً وموضوعاً، وتميزها لغة وأسلوباً، الأمر الذي يستوجب الحوار حولها وفتح باب النقاش حول واقع الرواية السورية، من خلال نتاج أحد المقدرين في ترسيخها.

معتَرف بها، لممارسة مثل هذا النوع من العمل الخاضع عندنا لاحتكار أين منه احتكارات كبريات شركات النفط.

بعد أن قرأت حجر السرائر، انفتح أمامي درب عدم الإتيان على ذكرها، لا سلباً ولا إيجاباً، غير أن "بنيتها" أحبطت خياري هذا. ولما قررت الكتابة عنها انفتح أمامي طريقان:

الطريق الأول، عرض انطباعاتي عنها بصراحة، انطلاقاً من مبدأ صديقك من صَدَقكَ، لا من صَدّقك. وفي هذا المبدأ ما فيه من "مخاطر".

الطريق الثانية: تقليد غيري ممن نشرت بعض وسائل الإعلام "مداخلاتهم" الإيجابية المُعجبة. ومن غير تردد، على نقيض عادتي في مثل هذه الأمور، اخترت طريق "المصارحة" بما بقي في النفس من انطباعات عن الرواية. دون الادعاء بأن ما كتبته يشكّل نقداً منهجياً أو حكم قيمة، نظراً لافتقادي إلى الأدوات المناسبة، كما ذكرتُ للتوّ... ومع ذلك قررت اعتماد نهج تفكيك الرواية إلى "شكل"، وإلى "موضوع".

حجر السرائر شكلاً:

أولاً؛ في العنوان:

لا يعطي عنوان "حجر السرائر" فكرة عن الجانب الأكثر أهمية من الرواية، أي الانقلابات العسكرية ونتائجها. شهدت سورية ثلاث انقلابات عسكرية بين نهاية آذار مارس 1949، وأواسط كانون الأول ديسمبر من السنة نفسها. أما خطر في بال الروائي، في هذه الحال، أن يجعل عنوان الرواية 1949؟ **لو كنت مكانه لفعلتُها، حتى لو اتُّهمت بتقليد عنوان رواية جورج أورويل 1984. كتب أورويل روايته مع نهاية الحرب العالمية الثانية، ونشرها في 1949، قبل سنة من وفاته كما قيل. وهي مدّت رؤياها إلى المستقبل وصدق حَدسها لأنها أدركت عمق الواقع، ورسمت أجواء ثبتت واقعيتها في ما بعد، وما زالت صحيحة إلى اليوم. فهل نجحت** حجر السرائر التي كُتبت بعد نحو ستة عقود مَرَّت على الأحداث التي عالجتها، في قراءة الماضي القريب قراءةً نزيهة فكرياً، كما ينبغي لمن "لديه تلك الرؤية الواضحة والشاملة لمرحلة مهمة من تاريخ سورية"؟ أعرف أن الرواية ليست كتاب تاريخ، برغم ما كتَبه بعض الذين قرؤوا الرواية من أن الروائي "درسَ وحَلَلَّ الأحداث ليكون شاهداً على عصره" والشاهد على العصر هو مؤرخ في شكل ما.

أيكون بوسعنا منح الرواية جائزة ترضية لأنها قالت: "رجعنا إلى الطائفية أعوذ بالله. متى نبرأ من هذا السُّمّ؟ متى نخلص من هذه المصيبة؟... أدهشني هذا التساؤل، لأن الرواية أفردت نحو صفحتين 187 و188 للترياق الواقي، فكتبت: "خاتم واحد يا أخي وحبيبي اشتريته من بعدك ومن أجلك. للخاتم فَصٌ زيتوني مشرب الصفرة من حجر السم. لو وضع المسموم الفص في فمه يبرأ من السُم". شيء نفيس فعلاً، بخاصة إذا تأثر بعضهم بالرواية وبادروا إلى توزيع خاتم ذي فص على كل مواطن مصاب بسُم الطائفية، يضعه في فمه فيبرأ لتوّه... قل هذا هو التخييل الذي ينبغي قبوله كما هو.

ما هي السمكة التي أرادت الرواية إغراقها ساعة سَبرَجت عنوانها، وتفادت الغوص إلى عمق الأحداث "الدرامية" المثيرة التي صنعت تاريخ سورية من نهاية آذار إلى أواسط كانون الأول 1949؟

تسعة أشهر هي المدة الطبيعية اللازمة لكي تتحول النطفة إلى علقة، ثم إلى مضغة، ثم إلى جنين فيستوي بشراً سوياً. أمّا أن يتعرض هذا الجنين إلى ثلاث عمليات إجهاض، ثم يولد ويعيش برغم كل شيء دون أن ينتبه المبدع إلى هذا الحدث، فلا يتدخل خيال "الفنان" لديه، ولا "رؤياه الشاملة" ليصنع لنا دراما من طبيعة فريدة، بل يتركنا نتساءل عن نوعية الحَدس الذي جعله يفضّل كرامات الحجارة، التي تتفوق عليها كرامات حجارة الأولاد الفلسطينيين، من وجهة نظري على الأقل.... أمّا أن يُتْركَ الحَدثَ الذي يصنع "رواية" إذا عالجَتْهُ مَخيلَةُ المبدع، إلى "لا حَدَث" الحجارة الكريمة فتلك وأيم الله قاصمة الظّهر...

ثانياً؛ أما زال عزازيل يقيم في التفاصيل؟

بدر الدين أتماز ضابط من الشخصيات المهمة في حجر السرائر، فهو تارة رئيس المكتب الثاني (الأمن العسكري) وتارة رئيس الشرطة العسكرية. وفي الصفحة الخامسة والسبعين من الرواية، يُرقَّع هذا الضابط إلى رتبة أعلى، نقرأ: ".... لذلك حُقّ لبدر الدين أن يضحك ويضحك وهو يشير إلى رتبته... حين طارت نجمتان عن هذا الكتف ونجمتان عن هذه الكتف، ليحطّ نسرٌ على هذه الكتف..." هذا ترفيع استثنائي طبعاً، لأنه لو لم يكن كذلك لطارت ثلاث نجمات عن كل كتف. المسألة ليست هنا. بل في تسمية شارة الرتبة الجديدة "النسر". كانت هذه الرتبة تُسمّى "رئيس أول" ثم أصبحت "رائد" بعد الوحدة لضرورة وجود رئيس أول واحد. وكانت شارة تلك الرتبة شعار الجمهورية العربية السورية. وشعار الجمهورية العُقاب لا النسر. وكنت قد سألت ذات يوم أستاذنا **نخلة كلاس** رحمه الله، عن هذه المسألة (وهو كان يدرّس الفرنسية والثقافة العامة والقانون في الكلية العسكرية، قبل أن يُعهد إليه برئاسة تحرير المجلة

العسكرية) فأجابني: شعار الجمهورية العقاب لا النسر، لأن العقاب لا يأكل الجيف ولا الفطائس على نقيض النسر. أي أن الاختيار كان له مغزاه كالروايات. وأذكر في الشأن نفسه، مناسبة رسمية دُعيت إليها أثناء عملي في الجيش، وحضرها عدد من الملحقين الأجانب، بينهم معاون الملحق العسكري في سفارة الولايات المتحدة، وكنا نرتدي لباسنا العسكري. في أثناء الحديث قال الضابط الأمريكي: لماذا يجثم نسرُكم ضاماً جناحيه كأنه مذعور. بينما يحلّق نسرنا فارداً جناحيه؟ تذكرتُ فوراً ما قاله لي الأستاذ كلاس وأجبته: شعارنا العقاب وهو طائر نبيل لا يأكل الفطائس، على نقيض نسركم المفترس. لهذا السبب ساءني اختلاط الأمر على صديقي الروائي.

جاء ذكر ملهى "القطة السوداء" في الصفحة 178، وهو ملهى ليلي دمشقي معروف قديماً. أخذ اسمَه عن ملهى باريسي. وكان اسم الملهى الدمشقي مكتوباً فوق مدخله بالعربية: شانوار، وبالفرنسية Le chat noir في صيغة المذكر، أي القط الأسود لا القطة، لسبب وجيه هو اكتساب كلمة قطة بالفرنسية العامية Catte معنى غير موجود في "لاروس" يشير إلى عضو ما في جسد المرأة. لذلك اقتضى التنويه.

قرأت في نهاية الصفحة 86 هذا السطر: "كأني أسمع أصواتهم الآن ـ يعني شباب الفتوة عند الإخوان المسلمين ـ الله أكبر وسبحان الله".... بينما كان هتاف الإخوان: الله أكبر ولله الحمد. فاقتضى التنويه أيضاً.

في سياق رسم شخصية الدكتور عبد الواسع في الرواية، قيل عنه إنه يرتاد مقهى (الجسر الأبيض في دمشق) وفي هذا المقهى لازم مُدرّساً للفلسفة وكاتباً هو **صدقي إسماعيل**. وكان أول من يُقرئه جريدته الساخرة "الكلب" التي يحررها بخطه ويوزعها بنفسه.

القول بأن الأستاذ صدقي كان "يوزعها بنفسه" مجاف للمنطق. فهو كان يكتب نسخة واحدة طوال أيام وأسابيع، يضيف إليها حتى يكتمل العدد في نسخة وحيدة، فكيف يمكن توزيع نسخة واحدة؟!

عندما اعتُقل الضابط بدر الدين أتماز ــ ما غيرو ــ في سجن المزّة، بعد اغتيال العقيد محمد ناصر، تمكنت المحامية نديدا، وهي شخصية مهمة في الرواية، من الحصول على إذن لزيارته، بواسطة زوج شقيقها الضابط المهم أيضاً. لأنه على معرفة قديمة بمدير السجن. التقت نديدا وبدر الدين أخيراً في إحدى غرف السجن، ودار بينهما حديث ملأ الصفحات 181، 182، 183. هذا الحديث لا يمكن أن يدور في سجن "مهم" هو الآخر، ولو تُركا في غرفة "غير مراقبة". بخاصة وأن السجين كان يحتل منصباً رفيعاً في جهاز الأمن. الحديث كما جاء في الرواية يمكن أن يدور في خلوة، في بيت ليس فيه من يسترق السمع، أما في سجن المزّة، فهو أمرٌ غير مقنع.

من هذا القبيل مشهد غناء النسوة الموقوفات في "النظارة" ورقصهن، مما سيأتي ذكره في باب الغناء، غير أن هذا المشهد ـ على ما يبدو لي ــ قد كتب من أجل إثارة حمية الصائمين ممن سيشاهدون المسلسل الرمضاني المنتظر. كما يأمل الناشر في تقديمه الرواية.

ثالثاً؛ في "حنبلية" اللغة.... الروائية:

أتكون لدى مؤلف حجر السرائر رغبة مُضمرة بإعطاء بعض المفردات مدلولات مغايرة، أو كتابتها على خلاف الإملاء المعتاد؟ على أية حال لا أناقش حريته في استعمال اللغة.. ولا حريتي أيضاً. قرأت في الرواية: **أشهر الخنجر. وأشهر الملازم مسدّسه**. وكنت أعرف القول: عجبتُ لمن بات جائعاً لا يخرج على الناس شاهراً سيفه. لا بدّ من أن يكون أحد القولين هو الصواب. كما قال: **أخفض صوته**. وأهلَّ عيد الأضحى. ويقول **ابن منظور** غير ذلك. وكتب: أركزَ نظراته. وأركزَ نظارتيه. والصحيح ركَزه يركزه ركْزاً في مركزه.

وكتب: أثنتني عن الخروج. والأصح: ثنتني. وثنيتُه: صرَفْته عن حاجته.

ومن ذلك: سرّها بقدر ما أقبضها. والأصح: إنه ليقبضُني ما قَبَضَك. وفي الحديث: في فاطمة بضعة مني يقبضني ما قبَضَها.

وقرأتُ: أطاح برئيس الجمهورية. والصحيح أحاطه.

أمّا "نسائم العصاري الناعشة" فلا وجود للصيغتين في اللسان. وفي: نعشَه وأنعشَهُ: رفعَه. وانتعش: ارتفع... وقرأتُ: لكن الزكام اشتد حتى "أعيا" الأطباء... أعيي يُعيي؟ ربما. أمَا "تصحو من سدورها"، فلا تُقال كلمة سدور إلا في: سَدَرَ ثوبه سدْراً وسدوراً: أي شقّه. ويُقال سَدر بصره سَدَراً فهو سدِر لم يكد يُبصر. كان الأصح القول بأن بصر نديدا قد سَدِر. وفي الرواية: بحثا عن مطرح ليوئدْهما فيه. الأصح يئدْهما. وأدَ يَئِدُ وأداً.

وأدهشني قوله: ولسانه ليس زَرِباً. والخلط بين "الزين والذال". ففعل زرب يقال للماء. إذا سالَ. ومنه الزريبة: موضع الغنم. أما ذَرِبَ الرجل: إذا فَصُح لسانه. وفيه ذرابة: أي حِدّة. وقال: بعض ما كان لدي هو ما أكرم به عليّ. أعرف أنه يُقال تكرَّم عليّ أو أكرمني. وقال: تصلّبَ صوتُه وهو يمطّطُ الكلام. لا توجد صيغة مَطّط. ويُقال: مطَّ الشيءَ مَطّاً: مدّهُ. والمطمطة: مدّ الكلام وتطويله. ولا تخلو الرواية من هذه السمة.. ولا المقالات كالتي أكتبها.

قال: لدي أخبار هامة. وهو خطأ شائع والأفضل: مهمة. وهي صيغة استعملها أحد مقدّمي الرواية.

تحدثت الرواية عن: تعطيل القانون وتغييبه وتعريجه (يريد جعله أعرجاً فخانه التوفيق) فالعَرَج والعُرْجة: الظّلَع. أما عرّج بالمكان: إذا أقام. والتعريج: أن تحبس مطيّتكَ لحاجةٍ.

استعمل الروائي دائماً فعل: هَزَجَ وهَزَجت: بمعنى قالت. لكنه في حجر السرائر، طوّر الفعل وأعاره إلى الأشياء. فإذا قبلناه في جملة: هزجتْ واحدة من الموقوفات، إلا أنها في جمل مثل: الكنبة هازجة، وهزَجَ الراديو، وهزجَ ضياء الشمس، فإنها تصبح بلا معنى. كما أضافت الرواية إلى "الهَزج" فِعْلَيْ: سَحَجَتْ وفخّتْ وهي أفعال مُنَفِّرة في رأيي.

رابعاً، هل من مماثلة بين الرواية وبين نشرة الأخبار؟

لم أسْتَسِغ الطريقة التي عالجت فيها الرواية مسألة الاعتداء على الكنيس اليهودي في دمشق، في عهد **الشيشكلي**، وفي سياق محاولة اغتياله (الصفحات 223 و226). مرَّتْ الرواية على هذا الحدث الخطير، مرور مُقدم نشرة الأخبار على ما يرد فيها. فضيِّعت فرصة "تنوير" قرائها من أبناء الجيل الجديد.

جاء في الرواية أن تنظيماً مسلحاً اسمه كتائب الفداء اتُّهم بإلقاء قنبلة على الكنيس اليهودي (أيها ففي الشام وضواحيها أكثر من كنيس؟) مما أسفر عن مقتل ثلاثة عشر شخصاً وإصابة عشرين آخرين. وأضافت أن التنظيم نفسه اتُّهم أيضاً بإلقاء قنبلة على المفوضية البريطانية وتفجير مؤسسة غوث اللاجئين. تُنوّه الرواية بأسماء بعض أفراد هذا التنظيم، ومنهم **جورج حبش وهاني الهندي**.

أسهبت الرواية في سرد تفاصيل محاولة اغتيال أديب **الشيشكلي**، بدءاً من تناوله الغداء في مطعم سقراط، إلى مغادرته مطعم الأمير سعيد في الربوة بعد منتصف الليل، ثم كيف تحركت سيارة "التنظيم" ومتى أُطلقت النار، ومن انبطح في سيارة **الشيشكلي** ومن لم ينبطح، وكيف جرى نقل الجرحى، وهذا الإسهاب واضح الأسباب.

أما كان الأجدى ذكر نبأ محاولة الاغتيال، ثم التوقف لتحليل الخلفيات والدوافع؟ حتى نعرف كيف نستفيد من "تجسيد المشهد السياسي حينذاك، وتحويل دلالاته غير الواضحة، إلى معطيات جلية ملموسة المعالم والمواقف" كما كتب السيد **نواف يونس** في "مبدعاً وناقداً". ألا يشير التساؤل اهتمام الروائي "بالحادث المثير" وإقدامه على "أكْشَنَتِهِ" (هذه مفردة جديدة بدأت تحتل مكانها على الشاشات) وعزوفه عن التحليل والشرح، مع أنه يمتلك الرؤية الشاملة والواضحة؟.

ضاعت في هذا الزحام ــ غير الضروري روائياً ــ الجريمة الأكثر خطورة، ألا وهي تفجير الكنيس اليهودي. ذلك أنه منذ تلك الأيام كان مثار شبهة، ثم بات مؤكداً أن الأمن الإسرائيلي كان الفاعل الخفي، بعد أن بدأت إسرائيل منذ سنوات برفع السرية عن بعض وثائقها. ذلك أن يهود بلدان المشرق العربي من اليمن إلى العراق وسورية ولبنان، وحتى إلى مصر، ترددوا في الالتحاق بكثافة بفردوس أرض الميعاد، فرتّب الأمن الإسرائيلي الاعتداءات على الكُنُس، مما دفع مواطنينا اليهود إلى الهجرة. تمت هذه العمليات باختراق تنظيمات محلية ــ مثل كتائب الفداء ــ أو باختراع تنظيمات يوجهها عملاء الأمن الإسرائيلي.

التحق ألوف من يهود البلدان العربية بإسرائيل. ووفرتْ هذه الهجرات اليد العاملة الرخيصة، التي وُضعت بعد خروجها من "المعبروت" وتطهيرها بالمساحيق المبيدة للقمل والبراغيث، في خدمة السادة الأوربيين البيض أبناء الخزر المتهودين بالأمس القريب.

هنا يكمن الفرق بين الرواية وبين نشرة أخبار الإذاعة، أما إذا وضعت الروايات نصب أعينها التحول إلى مسلسلات عبر علكة العين ــ التلفزيون ــ فلا مناص من تفضيل "الأكشن" على التفكير والتحليل. أما كان من حق قراء مطلع القرن الحادي والعشرين اصطحابهم في جولة قصيرة إلى ما وراء الأخبار، قبل أن نشرح لهم كيف انبطح شليطاً الثالث على الأرض وهو يطلق النار؟

خامساً، الدُّعاء... وفص العقيق:

كم مرة قرأتُ ما أفتى النُقاد من ذوي الأدوات الناقدة المضبوطة على معايير القبان المركزي المحفوظ في مكان لا أعرف أين يقع، من أن الكلام الذي يوضع على لسان اللاعبين في الروايات، ينبغي ألا يتنافر أولاً، مع السويات الفكرية المفترضة لأمثالهم في دنيا الواقع ولا مع طبعة أدواتهم ونمو شخصياتهم وتطورها.

راقبتُ باهتمام مراعاة هذه القاعدة كلما تفوه لاعبٌ بجملة مفيدة في **سياق حجر السرائر**. لسْتُ في مجال الحكم على كل شخصية، إلا أنني وجدْتُ لزاماً علي التوقف عند الدكتور عبد الواسع الكهرمان القانوني المرموق، شقيق القانوني الآخر **"أبو الدستور"** كما لقبوه قبل أن يموت مسموماً. **الدكتور عبد الواسع** إذن رجل عصري ومثقف تقدمي، ويملك بالوراثة، الصندوق الذي يصم الحجارة الكريمة، التي لم أفهم مغزى وجودها، لا في الصندوق بل في الرواية. ما ذنب الروائي إذا لم أفهم؟

قرأتُ في الصفحة 141 "... وكان صوت

الدكتور عبد الواسع قد جاء راجفاً!... في حديث للرسول **r** : [أن الله يحب أن تُرفع إليه يدٌ بالدعاء فيها فَصّ عقيق؟".

قلتُ في سرّي، لماذا اختار الروائي شخصية الدكتور عبد الواسع للتذكير بهذا حديث؟ هذا القانوني العقلاني الحائز دكتوراه في الحقوق من فرنسا، كما فهمتُ من سياق الرواية. أما راودتْ الروائي خشيةٌ من أن يرفض الدكتور هذا التكليف، لمعرفته بكون أكثرية المسلمين الساحقة من الفقراء لا من تجار قريش؟ فيطلب من الروائي تكليف شخصية أخرى مناسبة، ولتكن الست افتخار زوجته، لأنها لن يتبادر إلى ذهنها امتناع فقراء المسلمين عن التزود بفصوص العقيق إرضاء للخالق قبل رفع الدعاء.

جاءني من مكان ما صوتٌ غامضٌ يقول: لقد اختلط عليك الأمر، هذه ليست رواية "النجوم تحاكم القمر" التي سمحتْ ديمقراطية مؤلفها بتمرد الشخصيات التي خَلَقها عليه، إنها حجر السرائر الحريص مؤلفها على الانضباط، وعلى التحكم بالأحداث التاريخية قبل التحكم بشخصياته الروائية. قلتُ برغم هذا: لو أنني في مكانه لكلفتُ زهور السوداء، إن رفضَتْ الست افتخار أداء هذا الحديث، ولا تصرفتُ بعدئذ إلى إعادة قراءة كتاب "من إسلام القرآن إلى إسلام الحديث" أحدث ما نشره **جورج طرابيشي**.

سادساً: "غنيّ لي شْوَيّ شْوَيّ":

لم يعودنا نبيل سليمان على الإفساح في المجال أمام فن الموسيقى والغناء في ما نشره من روايات. هذا العنصر الفنيّ الذي ينبغي التنويه به لاستكمال رسم "جدارية" المشهد الروائي في زمن ما. ظهر اهتمامٌ بهذا الفن على صفحات حجر السرائر، فكيف حدث ذلك، وهل نجحت الرواية في تجسيد بيئة الغناء في دمشق الفيحاء في منتصف القرن العشرين؟

تجلّتْ الإرهاصات الأولى للغناء الشامي في حجر السرائر، في ما شدتْ به موقوفات "ستوديو الفن" المُرْتجل في نظارة الشرطة.

تبعَتْ هذا التّجلي دندنة المحامية نديدا ومعها المحامية مَلَك، في البيتِ الفسيح العتيق، دندنتهما مع **رفيق شكري**: بالفلا جمّال ساري (ص 50). إلى أن تظهر على الصفحة 73، ذكريات طفولة نديدا "التي كانت تتندّر بصوت افتخار وهي تدندن: لاموني ع الليموني شامي والله. فيدندن الراديو في برنامج "من نشوة الماضي" حبيبي غاب وأنا قلبي داب. فتدندن نديدا: يغبوني ع اليغبوني واش لك يا زين. تذكرتُ فنَّ اللصق collage السائد في الرسم المعاصر لأنني شعرتُ بأن الغاية من هذا "التعداد" إضفاء سِمة "غنائية" على **حجر السرائر**، غنائية وغير غنية. وشعوري لا يُلزِم أحداً غيري...

لما وصلتُ إلى الصفحة السادسة والسبعين، وقرأتُ اسم **زكية حمدان** التي كانت تغنّي في **"العباسية"** تفاءلتُ، وقلتُ لنفسي ها قد بدأتْ سويّة تذوّق الرواية لنوع من الغناء الجيّد ترتفع، ولكن سرعان ما خاب ظنّي بعد أن عادت الخطيئة التي ارتُكِبتْ مع زجلية **عمر الزعنّي**، كما أسلفتُ، كأن ناشر الرواية يصر على إفساد متعة القارئ بالإطلاع على كلمات الأغنية، لأن الرواية الصائتة لمّا تظهر بعد. وقرأتُ: "وكفعلِ السحر كان فعل اللحن والشعر وصوت زكية في الجميع، وبخاصة في سِنان وغزال عندما صدحَتْ:

غداً لما أموت وأنت بعدي

ققي بجوار قبري ثم قولي

خدعتك في الحياة ولم أغالي

تطوفين القبور على تأنّي

أيا من كنتُ منكَ وكنتَ مني

وخنتك في الغرام ولم تخنّي

وبسيارة غزال، أخذ وسنان يترنمان بالبيت الذي كررته المطربة والتهبت له الأكف:

كأني ما لثمت لها شفاهاً

كأني ما وصلتُ ولم تصلني"

انتهى الاقتطاع.

لا تقل لي بوسع القارئ الفطن إعادة ترتيب أبيات القصيدة التي شوهتْها قلة الاكتراث بالقراء. فهذا ما لن أدخله في حسابي. ما يهمنّي هذا التنويه: "كفعل السحر كان فعل اللحن والشعر وصوت زكية" ــ ترتيب جيد للدعامات الثلاث ا للازمة لنجاح الأغنية. ممتاز، ولكن من هو واضع الموسيقى ومن هو الشاعر؟ ولماذا تجاهلتْهما الرواية ولم تكتشف إلا سحر صوت المطربة، خاصة وأن هذه القصيدة ما زالت تُسمع إلى اليوم؟ وهكذا تمّت التضحية باسم الشاعر، الأستاذ **نوفل الياس**، ابن بانياس، وبالموسيقي **خالد أبو النصر، ابن حمص**. على أي مذبح؟ أنا لا أطالب الرواية بذكر المقدم الموسيقي الذي اختاره الملّحن، مقام النهاوند ذو الإمكانيات اللحنية الفسيحة، فأنا لا أعرف ولكني سألتُ. وإنما الاكتفاء بالتنويه بدعامة واحدة من دعامات الأغنية، لا يسهم في استكمال رسم صورة الغناء في الفيحاء، وبخاصة وأن هذا

التجاهل هو القاعدة.

لماذا لم تَجُد الرواية بسطرين إضافيين على أغنية كان لها فعل السحر في نفوس بعض أشخاص الرواية، في حين جادت بمئات السطور على الحجارة؟... حتّى عنوان الأغنية غاب: سليمى. ومطلعها:

أرى سلمى بلا ذنبٍ جفتْني

وكانت أمس من بعضي ومنّي

كأني ما لثمتُ لها شفاهاً

كأني ما وصلْتُ ولم تَصِلْني

كأني لم أداعبها لعوباً

ولم تَهْفُ إليَّ وتَسْتَزدني

كأن الليلَ لم يرضَ ويروي

أحاديث الهوى عنها وعنّي

سليمى.. من عَبدْتُكِ بعد ربّي

هذه القصيدة التي صدحتْ سورية كلها بها، وليس الشام وحدها، لا زجلية ع الهوب الهوب، والتي كانت جواز مرور ملحنها **خالد أبو النصر**، إلى لبنان وغير لبنان من الإذاعات.

هكذا شرب القارئ "مقلبين" في أقل من عشر صفحاتٍ، دون أن يعرف هل هما بفعل المؤلف أم الناشر. ولئن بالغتُ في الاهتمام بسليمى، فما ذاك إلا لوجود سببٍ قد أعود إليه فيما بعد.

مرّت هدنة طويلة مع الغناء السائد يومئذ، استمرت من الصفحة السادسة والسبعين إلى الصفحة الثانية والعشرين بعد المئة، حين نعثر على نديدا الصغيرة تزاحم غيرها من الصغار أمام صندوق الدنيا. ونستمع إلى صاحب الصندوق يهزجُ أو يصدحُ أو يشدو: تعا تفرج يا سلام على عبلة أم سنان... الأركيلة كهرمان والتخت من ريش النعام.. تتبعها "أهزوجة" الجدّة لحفيدها ابن نديدا وهما يزقوان: أنا الزنبق لوني أبيض.. لا اعتراض على تذكير القارئ بأغنيات طفولته.

نتوقف بعدئذ في الصفحة 136 مع إذاعة الشرق الأدنى (B.B.C) وهي تقدّم: يا ريتني أخطر على بالك، غناء أماني، دون أن نعرف المجهولين الآخرين، برغم أن تلك الإذاعة كانت الوحيدة التي تنوه بأسماء الجميع. وفي الصفحة 137 تراءى لنديدا أنهم يزفونها، في الخيال. مما قدّم ذريعة لتذكير المتابعين بزغرودتين مهمتين، الأولى للعريس: شب الظريف إن عبق عبق العطر بالدار (أظنها إن عَبَر) وزغرودة للعروس: يا زهرة الآس نيال اللي ضمّك. لا بد لهاتين الزغرودتين من إثارة عواطف القراء العجائز.

بعد نحو أربعين صفحة تُطلّ علينا **نهوند (المطربة لا المقام الموسيقي)** وهي تنشد من الإذاعة: يا روابي القدس نادي وانشدي لحن الجهاد. دون الاسمين الآخرين طبعاً. ومع ذلك شكرتُ الرواية لأنها عرّفتني بمثل هذا العمل لنهوند، لأنها لم تُعرف إلا بأغنيتين: يا فجر لما تطلّ ملّون بلون الفل. والثانية أنا عصفورة بقلب الوادي أي مكان في الدنيا بلادي. ووراءها مباشرة تطل **سلوى مدحة** التي جاء ذكرها في الرواية بمناسبة إذاعة قصيدة: "كم لنا من ميسلون نَفضتْ". لم يأت ذكر المطربة وحدها بل دار حوار بين والد سنان ومطيع ونديدا وغزال، عن امرأة تحض النساء على التطوع في الجيش لأجل تحرير فلسطين.... فقالت نديدا: أنا سمعتُ مثل ذلك وكان رجلاً، وبعده أنشدت **سلوى مدحة**: "كم لنا من ميسلون نفضَت" هذه الأغنية ساحرة. نشيد ساحر. قال أبو سنان بأناة وتلذذ مكملاً ما بدأته نديدا عن جناحيها غبار التعب. قال رباح: الله يرحمك يا طارق مدحة، أبو سلوى، استُشهد وهو يدافع عن البرلمان. قال غزال: طارق مدحة أفضل من سمعتُه يعزف على الكلارينيت في الشام.

معلومات قيمة بلا ريب، ولكن الأغنية الساحرة من كتبها ومن لحنها؟ يبدو أن الرواية فضّلت التنويه بالشهيد على التنويه بالشاعر **عمر أبو ريشة**، فهو مشهور بما يكفي، أما المغمور الآخر الموسيقي السوري طبعاً **زكي محمد**، فما عليه إلا أن يظل مغموراً إلى الأبد، برغم اضطراره إلى تغيير كنيته لأن عائلته نقمت عليه لممارسة الموسيقى، وكانت كنيته زكي حموي. المهم أن نديدا وربعها سحرتهم الأغنية الساحرة، وليذهب "أبوها وأمها" الشاعر والملّحن أعني إلى الجحيم، جحيم النسيان، كما أظن.

ينبغي أن نُسجّل لحجر السرائر رصدها هذه الإشارة الموجزة، إلى جانب من جوانب المشهد الموسيقي في دمشق تلك الأيام. فهي أشارت إلى معهد أصدقاء الفنون لهواة الموسيقى الكلاسيكية، وإلى بعض الألمان العاملين في سورية الذين شكلوا "فرقة سيمفونية صغيرة بإدارة **جاك دورلي**". ونوهت سريعاً ببعض العازفين ـ **رجب خلقي** على القانون، **وعمر النقشبندي** على العود، **وبارسيخ برسيخيان** على الغيتار والعازفة (على ماذا؟) **نجلاء عيسى**، والمغنية **دلال صالح**؟ والمغنّي **مصطفى هلال**. "هنا قالت نديدا: أنا جاهلة

بالموسيقى الشرقية فكيف بغيرها". صيغة موسيقى شرقية خطأ شائع يحبونه في لبنان، والشرق أو الغرب اتجاهان جغرافيان، فالموسيقى السورية غربية للناظر إليها من بغداد وشرقية للناظر من بيروت. ينبغي القول: موسيقى عربية، أو تركية أو هندية أو إيرانية... ولكل منها سمات خاصة تبعاً لظروفها، كالفارق بين موسيقى مصر والسودان مثلاً.... ما لنا ولهذا، ولنترك نديدا وجهلها.

أضافت **حجر السرائر** معلومة مهمة جداً إلى بناء الغناء في الشام في تلك الأيام، وذلك بانتقالها في الصفحة 209 إلى غناء "الحور العين"، وتدوينها كلمات أغانيهن، مثل: نحن الحور الحسان، هدية لأزواج كرام. كما نسجل لها اهتمامها بتعريفنا بكيفية إطراب أهل الجنة، برغم منع الموسيقى عندهم، حين قالت، بلسان الدكتور عبد الواسع: "إذا أراد أهل الجنة أن يطربوا، أوحى الله إلى رياح يقال لها الهفافة، فدخلت في آجام قصب اللؤلؤ (سمعت بقصب السكر لا بقصب اللؤلؤ) فحركته، فضرب بعضُه بعضاً، لتسري في الجنة ألحان كأنما صيغت من سحر. والذي نفسي بيده إن الله ليوحي إلى شجرة أن أسمعي عبادي الذين شغلوا أنفسهم عن المعازف والمزامير بذكري، فتسمعهم بأصوات ما سمع الخلائق مثلها وهي تتخلق في حورية فحورية ينشدن: نحن الخالدات فلا نموت. نحن المقيمات فلا نظعن. ونحن الناعمات فلا نبؤس، طوبى لمن كان لنا وكنا له. طوبى لمن كتبَ هذا الكتاب...".

هذا جهد مشكور، فالتنقيب عن مثل الكتاب الذي نقلتْ عنه الرواية (ما يشبه حديث الإفك موسيقياً) ليس بالأمر اليسير، ولا بدّ (للسميّعة) لا في دمشق وحدها، ولكن في حلب أيضاً من أن يكونوا ممتنين لما حصلوا عليه من معارف.

ويبقى السؤال ـــ لا عن دور هذا الكلام في رواية كاشفة لتاريخ سورية المعاصر وانقلاباتها العسكرية ـــ بل مِمَّن أرادت الرواية أن تسخر؟ إذا كان من مؤلف الكتاب، كان ينبغي الإشارة إلى رأيها في ما نقلَت. أما إذا كان الهدف أدمغة القراء ـ لا عقولهم ـ فإنها أصابت الهدف.

ظننْتُ بعد انتقال **حجر السرائر** ـ غنائياً ـــ إلى الحور العين والطرب في الفردوس، إنها أكملتْ رؤيتها للغناء في شام تلك الأيام، لكن الصفحة 229 احتفظت لي بمفاجأة، جاءت في رسالة إلى نديدا من صديقتها المحامية أيضاً، ميريل، التي تزوجت من غير دينها ورحلت إلى اللاذقية: "عندي من الفراغ كثير يا نديدا، اقرأ قليلاً وأسمع الراديو كثيراً.... جارة من جاراتي مولعة بالراديو مثلي ومنها تعلمت أغنية **سمحة العراقية**: على سرير النوم دَلّعني لا تستحي، بعدين أنا لسه عروس. من جارتي تعلمت أغنية **فريدة محيش**: فين حزامي يا نينة. كل ما تحفظه هذه الجارة هو من هذه النوعية". لن نسأل الأستاذة ميريل لم حفظتْها هي أيضاً دون الاهتمام بنوعيتها الهابطة؟.

لم أجد بعدئذ إشارة إلى الغناء ـ ما عدا السهو واللغط ـــ ومع ذلك لم أخفِ سروري باهتمام الرواية بالغناء في الفيحاء. لستُ أحبَ تنغيص هذا السرور بطرح سؤال أو أكثر من حجر السرائر.

أنواع الفنون وسوياتها المختلفة موجودة في كل بيئة وكل زمان. وأمامنا اليوم غناء كثير أدنى سوية من يغبوني واش لك يا زين. وصرنا نشاهد لا نسمع فقط "التدليع" على الأسِرّة ونحن في بيوتنا، لأنه من المستحيل وقف مسيرة التقدم، كما يقول المثل الفرنسي. لكنني أعرف أن أعداداً غفيرة من سكان دمشق في أواسط القرن العشرين، كانوا يهرعون إلى مشاهدة الأفلام الغنائية المصرية، التي أُنتجت في ثلاثينات وأربعينات ذلك القرن، حاملة إليهم بالصوت والصورة، **محمد عبد الوهاب وأم كلثوم واسمهان وليلى مراد وفريد الأطرش**، حتى "المونولوجيست" **شكوكو**. فكيف لا تتأثر الأستاذة المحامية نديدا وزميلتها ميريل بواحدة من روائع الغناء الجميل التي جاءت بها تلك الأفلام؟ لماذا دندنت ميريل على سرير النوم دلّعني ولم تتذكر أنا قلبي دليلي (**ليلى مراد**) وأنا اللي أستاهل **لأسمهان**، كي لا أعود إلى الثلاثينيات وأنوّه بالنوم يداعب عيون حبيبي **لأم كلثوم** أو أحب عيشة الحرية **لعبد الوهاب**؟ ألسنا في البيئة "البورجوازية" الدمشقية، والطبقة المتوسطة أو المتعلمة على الأقل؟... فكيف لم تُوصل الرواية إلى مسامع "أبطالها وبطلاتها" **أن عبد الوهاب غنّى الجندول** في 1938، والكرنك في 1942 وكليوباترا في 1944، دون الإشارة إلى همسة حائرة مثلاً؟ كانت الإذاعة منتشرة والأسطوانات أيضاً. أنا كنت في دمشق في 1949 وكنت أنتظر إذاعة أمثال هذه الأغنيات. ولو كنت أعرف أن نديدا والست افتخار قد غنّتا في النظارة: "على ورق الفل دلّعني"، وفي البيت: واش لك يا زين لما تأخرتُ ساعةً في تنبيه السيدتين المحترمتَين إلى تخلفهما الغنائي المريع وغير اللائق "بطبقتهما". صحيح أن البورجوازية الجديدة في دمشق ترقص على أنغام "الحاصودة" وتغنّيها، ولكنها، في الوقت نفسه، تملأ مدرجات الأوبرا للاستماع إلى الفرق الأجنبية والعربية، وهي تعزف الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز بأنواعها... ناهيك عن حفلات **فيروز وزياد الرحباني** وغيرهما كُثر. حتى شبكة روتانا ـــ الهابطة بعامة ـــ أوقفَت على الغناء "الأصيل" قناة تبثّ ليلاً نهاراً أغنيات **أم كلثوم وليلى مراد وأسمهان وعبد الوهاب وعبد الحليم وفريد**، إلى آخر مطربي النسق الأول والثاني. فما هي الأسباب التي دفعتْ حجرَ السرائر

إلى إفساح أكبر مساحة من "جداريتها" الغنائية أمام تيار هامشي من تيارات الغناء الدمشقي في منتصف القرن العشرين متجاهلة ما يدور فعلاً في الأجواء الأكثر "عَصْرَنَة"؟ هذا سؤال روائي على ما أظن لمن جعلوا الرواية ديوانَ العرب اليوم، بعد أن طردتْ الشعر أو كادتْ من سجّلات هذا الديوان. فهل تراها طردتْ مع الشعر عناصر "جمالية" أخرى؟

كان بودّي أن تُلزمَ حجرُ السرائر بطلتَها نديدا ومعها زهور ــ الخادمة السوداء ــ أن تُلزمهما بدندنة "حوّل يا غنّام حوّلْ"، التي كانت أكثر انتشاراً يومئذ من الحاصودة اليوم، إلا أن صوتاً همسَ في أذني: ألا يكفي أنهما دندنتا: بالفلا جَمَّال ساري؟.. يكفي ويزيد.

ملحوظة ذات صلة بما قبلها:

وقعتُ وأنا أعالج الموسيقى والغناء في دمشق الفيحاء كما فعلِتْ **حجر السرائر**، على لقاء بالروائي الجزائري **واسيني الأعرج، أجراه نائل الطوخي** ونشرته أخبار الأدب القاهرية في الثامن والعشرين من تشرين الثاني نوفمبر 2010، متضمناً وقفة مطوّلة عن دور الموسيقى في روايات الأديب الجزائري.. اكتفي بالقليل مما ورد فيها...

".... تخترق الموسيقى النّص من أوله إلى آخره... والموسيقى هي أهم ما يعطي للنص روحَه، وإنسانيته بشكل غير مباشر وربما غير مُعلن.... كانت الموسيقى الشعبية في بعض رواياتي هي أساس البُنية، لكنها مع الوقت اخترقَتْ المحلية لتصبح موسيقى عالمية... الموسيقى في الرواية هي حالة وجدانية دائمة، تخترقها غنائية عميقة...".

الموسيقى العالمية عند الروائي الأعرج هي الغربية الأوروبية في مرحلتها الكلاسيكية، حيث أشار إلى ضرورة معرفة مقطوعة **لموزار**، وأخرى **لريمسكي كورساكوف، وثالثة لفيردي**، من أجل فهم هذه الرواية أو تلك من أعماله... أما موسيقى الشرق الأقصى وشعوب أمريكا اللاتينية، وموسيقى شعوب الشرق الأوسط، فهي خارج نطاق الاهتمام بعامّة، حتى الآن على الأقل باستثناء موسيقى الأندلس والشمال الأفريقي.

حجر السرائر سياسياً وتاريخياً

لستُ في صدد العثور على تصنيف دقيق لرواية **الأستاذ نبيل سليمان ــ حجر السرائر ــ** هل هي رواية تاريخية تلتزم أحداثُها وشخصياتها "الواقع" جملة وتفصيلاً، أو ما هو قريب منه. وذلك لفرط إعجابي بما قاله الفيلسوف الدانمركي **سورين كيركيجارد** 1813 ــ 1855: "للخديعة ذيلٌ طويلٌ يُدعى التاريخ"، فأين ينبغي وضع "الرواية" التاريخية التي تعتمد التخييل؟

يلجأ الروائي إلى اللغة ليحمّلها عبء نقل ما يريد إلى القارئ. فيذكرني بما كتبه عن **جان جُنيه**، الأديب الإسباني **ب ج فيرير** Pere Gim Ferrer في نص نقدي لرواية **جنيه** "يوميات اللص"، أول أعماله المترجمة إلى الإسبانية في 1976: "عند **جنيه** اللغة نفسها، حتى اللغة، عاجزة عن التعبير عن الواقع وترجمته كما هو". ولئن قبلنا منطق الروائيين التاريخيين غير الحريصين على التعبير عن الواقع التاريخي وترجمته كما هو، برغم تحليهم بالرؤية الشاملة والواضحة للتاريخ، فهل لهم أن يقبلوا منا هذه "الحكمة": "التاريخ هو ما يرغب الحاضر في الاحتفاظ به من الماضي"...

ينصبّ هنا الاهتمام على أربعة أحداث استخْلصتُها وجعلتُ كلاً منها محوراً يدور حوله موقفي الشخصي من كيفية معالجة الرواية لتلك الأحداث وهذه عناوينها:

أولاً ــ القول بانكسار العسكر مع العدو وانتصارهم في الأوطان.

ثانياً ــ إشكالات تسليح الجيش السوري بين جلاء الفرنسيين وحرب 1948 في فلسطين. كما أوجزتْها الرواية في صفحتها الثامنة والثمانين.

ثالثاً ــ الانقلاب العسكري الأول بقيادة **حسني الزعيم**، ومعضلة السلام مع "الدولة اليهودية".

رابعاً ــ جريمة اغتيال العقيد **محمد ناصر** في صيف 1950.

ولا أذيع سرّاً إذا قلتُ بأنني وضعتُ هيكلاً لبناء مبحث ثالث عنوانه: المسكوت عنه في حجر السرائر. أما المبحث الرابع والأخير، فأوقفتُه على ما جاء في صحيفة "الكلب" المحتجبة عن هذه الرواية. اكتفيت بهذه الفصول الأربعة التي نقّبتُ فيها حجر السرائر.

لن أضيف جديداً إذا قلتُ بأنني لم أتوقف، أثناء الحفر، إلا عند الحوادث التي خُيّل إلي أنها تشير إلى قضايا تتيح فرصاً تُعرّف القارئ "بتلك الرؤية الشاملة والواضحة لمرحلة مهمة من تاريخ سورية"، كما جاء في مقدمة ناشر الرواية. وتفاديتُ المكوث مع ما تضمنتْه الرواية من علاقات العمل والتجارة، وعلاقات الحب واهتمامات بعض الحقوقيين بميلاد قوانين الطوارئ، وأساليب التخاطب بين ناس الرواية، وهي الأمور التي تصنع البيئة التي يعيش فيها أولئك الناس.

بي رغبة في أن أضيف إلى ما سبق من هَبْرَمةٍ بعض التعالم. ذلك أنني كنتُ سمعتُ عَرَضاً

بالمسائل التي تثيرها الصلةُ بين المؤلفين ــ الروائيين ــ بعامة وبين القراء. وأوشكتُ ذات يومٍ أن أفهم ما قيل عن موت المؤلف، وعن استبداد القارئ بالنص، تأويلاً وتفسيراً، وما تفرّع عنهما من مقولات. فحدّثتني الأمّارةُ بالسوء بأن أجرّب هذا النهج الطريف على قراءتي لحجر السرائر.

ولما كنت غير ضليع في تلك المسائل النظرية، وأرغبُ في تعزيز موقفي كقارئ، جرّدتُ من نفسي ــ كأي شاعر جاهلي ــ أو كأي ناقد جاهل تنقصه عدّةُ النقد وأدواته، جردتُ ثلاثة قرّاء: عجوزاً وشابة وشاباً لأحقق القاعدة الأولى التي تضمن "نجاح الهجوم" كما تعلمتها في الكلية.. العسكرية، قاعدة تفرض الحصول على التفوق ــ العددي ــ على الأقل في قطاع الهجوم أمام العدو. صحيح أنها قاعدة عتيقة جدّاً، صالحة لحروب الرّدة، مثلاً، ولكن ما زال حلف الأطلسي يحاول تحقيقها عبثاً في أفغانستان اليوم، برغم أسلحته المنتمية إلى جيل ما بعد الحداثة، وهو سيُهزم لا محالة إن لم يحشد هناك مليون جندي، ولن يفعل...

يبدو لي أن حشد أكثر من قارئ في مواجهة مؤلف واحد، كفيل بضمان تفوق نسبي. ولما كنتُ قد تعلّمتُ في الكلية إياها، أهمية استيعاب دروس التاريخ الذي يساعد على تلافي ثغرات الخطط وأخطاء الماضي، فإنني استرجعتُ أسباب هزيمة الروائي المجرّب الأستاذ **حنا مينة** في "النجوم تحاكم القمر" يومَ حكم على نفسه بالفشل سلفاً، قبل وصوله ذات مساء شتوي إلى بلدة كسب على سفح الجبل الأقرع ــ لكي يواجه شخصيات رواياته ــ التي خلقها ــ فتمردت على خالقها وراحت تُحاكم تجربته الروائية الطويلة. استثمر أبطال الروايات فرصة تفوقهم العددي ووضعوا ــ خالقهم ــ في قفص الاتهام، وجلسوا مكان القضاة على قوس المحكمة، فوجدَ نفسه وحيداً عاجزاً عن الدفاع فأعلن استسلامه، فأطلقوا سراحه بكفالة بعد تعهده بحسْن معاملة مخلوقاته في رواياته القادمة.

القارئ الأول الذي جَرَّدتهُ وجنَّدتهُ لمواجهة مؤلف حجر السرائر كان فتاة ولدت في 1983، أي أن عمرها ربع قرن يوم ابتاعتْ الرواية وقرأتها، مكونةً انطباعات شتّى أتاحتْها لها تربيتها البيتية والمدرسة والجامعية. لكن القارئة الشابة أصرّت على اصطحاب زميلها الذي وُلد قبلها بثلاث سنوات، ورضيتُ بما طلبَته. وولّدتُ القارئ الثالث في أوائل ثلاثينات القرن العشرين ليكون قريب العهد بأحداث 1949 وما تبعها. وقررتُ ألا أجمع بينهم إلا في مرحلة لاحقة، بعد قراءتهم الرواية استعداداً لمواجهة "الراوي" إنما على صفحات معول الحافر دون السماح لهم بالانفراد بالروائي... القارئة الأولى منهم بشكل خاص...

ملحوظة ذات صلة بما قبلها:

تناولتْ حجرُ السرائر الانقلابات العسكرية في حوار بين نديدا وغزال، نفهم منه أن نديدا تدين الأحزاب التي تنادي بالانقلاب وعينها على العسكر، وأن شهوة السلطة تكاد تعمي الجميع، وتضيف إن المهم ألا يكون الجيش في البرلمان أو في القصر الجمهوري. فيقول لها غزال: أتاتورك كان عسكرياً أم لا؟ فترد نديدا: **أتاتورك** حوّل الهزيمة إلى انتصار، انتصر علينا وطارت اسكندرون من سورية".

تفرض نفسها هنا ملاحظة مديدة، فالاسم "العربي" الصحيح "للسنجق" ــ اللواء ــ هو الاسكندرونة. ثم أنها حين طارت من سورية كان **أتاتورك** في عداد الأموات. والأهم من هذا وذاك هي عائدية الضمير في انتصر علينا؟ كانت سورية يومئذ تحتلها فرنسا، التي تعهدت أمام عصبة الأمم بالمحافظة على سلامة سورية في حدود اتفاقية سايكس ــ بيكو، إلا أنها خانت وعدها وتنازل بعض حكامها تحت ضغوط متنوعة عن هذه القطعة من سورية، لإغراء تركيا عشية الحرب العالمية الثانية في 1939 بالبقاء على الحياد وعدم الانضمام إلى ألمانيا كما فعلت في الحرب العالمية الأولى. صحيح أن بعض السياسيين السوريين في الحكومة قد تواطؤوا أو خضعوا لمشيئة تلك القوى، إلا أن هذا كله لا يسمح لرواية "تاريخانية" ببعث **أتاتورك** حياً وجعله ينتصر "علينا". كما أنه لا يعطي الأستاذة المحامية اللامعة نديدا الحقّ بالقول: "لا تجوز هنا المقارنة بين **أتاتورك** وبين قادة الانقلابات السورية، ومع ذلك هاهم أمامك، شلّيطا الأول وشلّيطا الثاني وشلّيطا الثالث حوّلوا الهزيمة في فلسطين إلى انتصار، ولكن على من؟".

يطيب لي استرجاع ما قاله **أديب الشيشكلي** ــ شلّيطا الثالث ــ بعد عودته من جيش الإنقاذ: كل تضحياتنا ستذهب هدراً ولن تؤدي إلى نتيجة"، فهو كان يدرك حقيقة الأمر. كما انقل هذه الصورة لشلّيطا الثاني ــ **سامي الحناوي** ــ من الصفحة الثامنة والأربعين من كتاب المقدم **حسين الحكيم** (لعنة الانقلابات)، عند الهجوم لاحتلال مستعمرة مشمار هايردن (كعوَش): "لم أكن بعيداً عن مؤخرة قواتنا المهاجمة (فهو كان ضابط إشارة مسؤولاً عن تأمين الاتصال بين القوات)، وتقدمتُ إلى أقرب شجرة لأرى ما يحدث. كان جنودنا يقفزون من حفرة صغيرة إلى أخرى بسبب تساقط قنابل الهاون هنا وهناك ورأيتُ بينهم **سامي الحناوي** (هكذا كان اسمه قبل أن يصبح شلّيطا الثاني) منتصب القامة يتقدم على عكازه، كان ضخم الجثة لا ينحني أبداً وكان يصرخ تقدموا يا أولادي لا تخافوا... أخيراً تم احتلال التّل..".

ينبغي على الرواية إعطاء الشخصيات حقها قبل إصدار أحكام عمومية وعشوائية عليها. هكذا

كان عسكر 1948: شلّيطا الثالث يتطوع للقتال في فلسطين، والثاني يقود جنوده تحت نيران العدو كما ينبغي للضابط، ونسامح حجر السرائر بالأول، لأسباب لا محلّ لها هنا.

لم أقرأ ولم أسمع في ما مضى كلمة من أي شلّيطا قديم توحي بأنه حوّلَ الهزيمة في فلسطين إلى انتصار. صحيح أن هؤلاء الثلاثة قد "انتصروا" ـــ ربما ـــ على الفنانين التشكيليين والموسيقيين والإعلاميين والشعراء في سورية، باستثناء الروائيين القادرين على التغلب على الجاذبية بالمعنى الفيزيائي، لأنهم يمتطون صهوة "التخييل" الأقوى من الجاذبية، برغم أن هذا التخييل، قد يعني ركوب الخيل، ويمكن أن يتحول إلى عنطزة على ظهر التاريخ والجغرافيا والتعبئة والسَوْق أي التكتيك والاستراتيجية.

ملحوظة ذات صلة بما قبلها

يعرف "روائي" حجر السرائر بلا ريب من هو صاحب شعار "السلام خيارنا الاستراتيجي". ذلك أن عُمر هذا الشعار تجاوز الثلاثين عاماً. وبهذه المناسبة أود نقل هذا الجزء من حديث رئيس الجمهورية العربية السورية إلى صحيفة "وول ستريت جورنال" كما نقلته السفير اللبنانية في الأول من شباط 2011:

"سؤال: أين ترى عملية السلام؟ هل تبدو ميتة؟

جواب: لا ليست ميتة لأنه ليس لديك خيار آخر. إذا أردتَ التحدث عن عملية السلام الميتة، فهذا يعني أن على كل شخص أن يستعد لحرب مقبلة، وهذا أمر ليس في مصلحتنا أو مصلحة المنطقة ككل (..........) علينا الإيمان بأن السلام فقط هو الذي يساعدنا".

هل سوف يأتي روائي سوري في النصف الثاني من القرن الواحد والعشرين فيدين رؤية رئيس الجمهورية كما دانت حجرُ السرائر رؤية "رئيس سورية" في منتصف القرن العشرين؟ أتمنى فعلاً أن يتحلّى روائيو المستقبل بقليل من وضوح الرؤيا، لا الرؤية (بالفرنسية Lucide وتعني: المتمكن من مَلَكاته الفكرية كاملة. الثاقب الفكر، البصير والبعيد النظر....).

ملحوظة ذات صلة بما قبلها:

ينبغي التنويه بأن الناقد الأدبي في "الكلب" لمّا يستكمل أدواته النقدية بعد.. فلا ينبغي حملَ "انطباعاته" على أي محمل أكاديمي، كما ينبغي للنقد أن يكون.

ملحوظة ثانية ذات صلة بما قبلها:

ينبغي لي الاعتراف بفضل حجر السرائر على ذاكرتي التاريخية التي أبلتْ أطرافها عقودٌ مرّت على الحادثات التي ألمحت إليها الرواية إلماحة العابر الذي لا يتوقف من أجل السؤال عن لماذا حدث ما حدث؟ عدْتُ ـ بفضلها ـ إلى تلك المرحلة محاولاً استنطاقها بما أمكن من الإيجاز.

ثلاثة انقلابات سياسية الجوهر عسكرية المظهر، دمغتْ سورية "بالاضطراب"، بعيد خروجها من الانتداب الفرنسي، لم أجد في حجر السرائر ما ينبغي وجوده من تساؤلات وإجابات.

الإنجاز الأكثر أهمية الذي بقي في ذهني من حديث الانقلابات، كان وسم الضباط الثلاثة الذين قادوا عمليات تنفيذها، باسم شلّيطا. الأول **حسني الزعيم**، والثاني **سامي الحناوي**، والثالث **أديب الشيشكلي**. وكانت الرواية قد أفهمتنا أنها كلمة سريانية تعني الظالم الأحمق. وإذا استبعدنا ما هو من شيَم النفوس، أي الظلم، فأنا على يقين من أن صفة أحمق لا تنطبق على أي واحد من قادة الانقلابات، بمن فيهم الأول الذي أشتُهر "بحماقاته"، ذلك أن الذي يطرح على إسرائيل الانتقال إلى ملعب لا تريد الدخول فيه، ملعب السلام، هو نقيض الأحمق جذرياً. فإذا أضفنا شهادة مهمة لا ينبغي إهمالها في سياق الحكم على شلّيطا الأول، لتوصلنا إلى نتيجة قد لا ترتاح أحجار السرائر إلى معرفتها.

صاحب هذه الشهادة ليس إلا العلامة **محمد كرد علي** واضع خطط الشام ومؤسس المجمع العلمي العربي في دمشق (1876 ـ 1935). فهو صاحب نظرة مختلفة إلى شلّيطا الأول، كتب عنها في الصفحتين الثانية والثمانين والثالثة والثمانين بعد المئتين من الجزء الخامس من مذكراته، والذي حققه وشرحه السيد **قيس الزرلي** ونشره المعهد الفرنسي للشرق الأدنى في 2008 بمناسبة احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية.. أقتطفُ من الصفحتين هذه السطور التي جاءت تحت عنوان أراضي الدولة: "منذ خرجت سورية عن حكم العثمانيين، حاول جملة من أرباب النفوذ استصفاء بعض قرى الدولة دون ثمن أو بثمن اسمي طفيف... ومنهم **جميل مردم (بك) وتاج الدين الحسيني**، فحال القانون الذي وضعه الفرنسيس دون إتمام رغائبهم. وهذا القانون يقضي بأن تُباع الأراضي الأميرية من الفلاحين النازلين فيها فقط، بأثمان متهاودة مقسّطة، وعدد هذه القرى نحو ثمانمئة قرية قضت حكومة الجيش السوري هذه المرة أن تقسّمها وتُقرض الفلاحين من المصرف الزراعي ما يعوزهم من المال لاستغلالها... وقد رأينا ذلك رأي العين في حكومة المشير **الزعيم** أولاً... ولولا الهمة التي بذلها رحمه الله في فض بعض المسائل المعلّقة لانطوت أعوام إثر أعوام والحكومات النيابية تستبقيها، أو تنحل على ما يشاء

هواها. هذا وقد أصدرت حكومة الجيش عدة قوانين كان منها ما طُرح على رفوف المجلس النيابي أعواماً، فاستحق الثناء".

إحباط خطط إسرائيل بجرها إلى "السلام" وتوزيع مئات القرى على الفلاحين.... تقيداً بشعار الأرض لمن يعمل فيها، علامتان من علائم الظالم الأحمق، شلّيطا بالسريانية... لا بالعربية الفصحى.

وكنتُ قد أشرتُ في صفحات غير هذه إلى علائم حماقة الاثنين الآخرين، في رواية ترسم صورة شاملة وواضحة لمرحلة مهمة من تاريخ سورية المعاصر.... فيا حجرَ السرائر اعذُرينا ولا توحي بأنكِ تلعبينا... بعقلِ القارئ الكلبي حيناً وحيناً إن أردت تُسَبْرجينا (في لسان العرب، سَبْرَجَ الأمرَ عَلَيَّ: عَمَّاهُ). من التَّعْمية، لا من العَمّ.

خاتمة:

قال **إبراهيم الكوني**: مَهمَة المؤرخ أن يتحدث عن النتيجة، ومَهمة الروائي أن يتحدث عن الأسباب....

وقال مـ لـف حجـر السـرائر: ... غيـر أن الرواية العربية شأنها شأن الرواية غير العربية وبالضبط في غررهما التي تحفر في التاريخ. تمضي قدماً، يحدوها النداء بأولوية الخيال على المعرفة، ومنه أولوية الخيال على التاريخ.

q q

منطـــق اللغـــة ومنطق العقل

q د. الشريف بوشحدان *

مقدمة:

رافق المنطق دراسة اللغة عند الغربيين منذ الفترة اليونانية، وسار معها جنباً إلى جنب لقرون عدّة، وكاد يكون المنفذ الوحيد لفهمها وتحليلها. وكان أرسطو (384 – 322ق.م) قد اعتبر المنطق الأصل في دراسة اللغة، وحدث تداخل كبير بين ما هو لغوي وما هو فكري منطقي، وأصبح الطابع العقلي هو الإجراء المهيمن على الدراسات اللغوية، وكانت نتيجته انعدام الموضوعات التي تتناول اللغة مفصولة عن الفكر. وليس هدفنا من هذه الدّراسة التركيز على الآثار السلبية للمنطق الحملي الأرسطي، بل التأكيد على أنَّ المنطق لا يُحصر فيما جاء به أرسطو، وعلى أنّ أية دراسة للغة لا تخلو من منطق معيّن يحكمها، وهو ما سنتناوله في القسم الأول من هذه الدّراسة. وأما في قسمها الثاني فسنركّز على اللغة العربية ونؤكد على أنّ النحو العربي ــ وخصوصاً الذي جاء به النحاة الأوائل منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) وسيبويه (ت180هـ)

ومن جاء بعدهما من النحاة الأفذاذ يستنبط في مجمله من واقع اللغة وواقع خطاباتها وكان هؤلاء النحاة قد توصّلوا ــ في زمانهم ــ إلى نتائج علمية جدير بنا أن نعتني بها وننطلق منها لأنّها لا تقلّ أهمية عمّا توصّل إليه الدرس اللغوي عند الغربيين في عصرنا الحاضر. فما علاقة اللغة بالمنطق تاريخياً؟ وما منطق العلاقة بينهما؟ وما الفرق بين التحديد اللغوي والتحديد المنطقي؟ وما العلاقة بين المنطق الرياضي والتحليل النحوي؟ وما هو منطق العرب في دراسة اللغة؟ وما هي الأسس التي اعتمدوها في تحليلهم لعناصرها وضبط قواعدها؟ هذا ما نحاول معالجته في هذه الدراسة.

1 ـ اللغة والمنطق (علاقة تاريخية)

اعتبرت اللسانيات الحديثة بديلاً للنحو التقليدي منذ أن عدّ **دوسوسير** اللسان "نظاماً ينبغي أن تُعتبر فيه الأجزاء مرتبطة بعضها ببعض"(1)، وأن تُحدد قيمة أي عنصر فيه بالحضور المتزامن لغيره من العناصر(2).

وكان **سوسير** قد رأى في مقدّمة **"محاضراته" النحو التقليدي** في عمومه نحواً معيارياً (Normative) ساد قروناً من الزمن، تأسّس مع اليونانيين واستمر مع الفرنسيين بفضل علماء بور ـ رويال (Port-Royal) في النصف الثاني من القرن السابع عشر(3).

---

* أكاديمي وباحث، يعمل في جامعة باجي مختار ــ بعنابة بالجزائر.

وكان هؤلاء قد بنوا نحوهم على المبادئ المنطقية الأرطسية وفلسفة **"ديكارت"** (Descartes)، وكانت غايتهم "الخروج إلى نحو عام ببنائه على المفاهيم العامة التي استخرجها **أرسطو** من مجاري لغته الخاصة"(4)، وهذا مؤشر على أنّ نحاة بور– رويال أرادوا عقلنة النحو بتوفير الشروح المنطقية للظواهر اللسانية، والوصول إلى قواعد تحكم كلّ اللغات (**النحو العام**)(5). وهذا معناه أنّ النحاة الغربيين في تلك الفترة وما بعدها لم يكونوا يفرّقون بين ما هو لغوي لفظي، وبين ما هو منطقي عقلي، وكان هناك تداخل كبير بين البحث اللغوي وعلوم المنطق عامة.

وفي هذه الفترة أيضاً (النصف الثاني من القرن 17)، بدأ الغربيون يفكّرون في إمكانية الفصل بين اللغة والمنطق وكانت أول محاولة في هذا المجال من الألماني **ولهلم ليبنيتز** (1664-1716) (G.W. Leibniz) الذي سعى إلى التمييز بين المنطق واللغات الطبيعية، فجعل للمنطق لغة تجريدية شبيهة بلغة الرياضيات، تستعمل فيها الرموز مثل (p, q, t) لوصف بعض الأقوال (العبارات)، وأصبح للمنطق موضوع مستقل هو الفكر وعمل العقل (Raisonnement)، أطلق عليه المنطق الصوري (La logique formelle)(6).

وجاء **هومبولت** (1767-1835) W. V. Humboldt ليؤكد على الصفة الإلزامية لوجود اللغة بجانب الفكر لأنّها وسيلة من وسائل تحقيقه وتحويل المعاني الغامضة إلى أفكار واضحة(7). **ورغم التلازم الذي أكّد وجوده هومبولت بين اللغة والفكر فإن تلميذه شتاينتهال (1823-1899) Heymann Steinthal قد برهن على انفصال اللغة عن المنطق وعدم التلاقي بين مقولاتهما ولا شيء يجمعهما**(8).

وفي بداية القرن العشرين شرع المناطقة واللسانيون في توجيه انتقاداتهم للمنطق الأرسطي. ومن هؤلاء **الإنجليزي "برتراند رسل"** (1872-1970) "B. Russel" الذي توصل في أبحاثه إلى ضرورة الإطاحة بالمنطق الأرسطي الحملي، منطق الجوهر وأعراضه، لأنّه في نظره عاجز عن التعبير عن العلاقات التي هي أهم موضوعات الفلسفة، وإن كانت العلاقات عنده ينبغي أن تكون خارجيّة(9).

وقد أفرد اللساني الفرنسي **"إميل بنفنيست"** (1902-1976) "Emile-Benveniste" في كتابه "problèmes de linguistique générale" مقالاً بعنوان: "مقولات اللغة ومقولات الفكر" (Catégories de pensée et categories de langue)، بيّن فيه أنّ التفكير والتحدّث نشاطان متمايزان لكنهما مترابطان متضامنان، لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر؛ فالفكر لا يتّضح إلا بواسطة اللغة، واللغة لا تؤدي وظيفتَها إذا لم تكن مشحونة دلالياً(10).

إن أهم إنجاز منهجي قدّمه المناطقة للسانيين تمثّل في الفصل بين ما ينتمي إلى الصيغ اللفظية وما ينتمي إلى محتوياتها الدلالية، وهو ما عملت الدراسات البنوية على تطبيقه بكيفية صارمة. نذكر من هؤلاء المناطقة **"لودفيغ فيتغنشتاين"** (Ludwig Wittgenstein) و**رودولف كرناب** (Rudolf Carnap) و**"برتراند رسل"** (B. Russel). وقد اهتدى هؤلاء إلى فكرة ربط اللغة بالواقع حيث رأوا فيها حلولاً لكثير من المسائل الفلسفية التي عجز المنطق الصوري عن توضيحها؛ فقد رأى **"فيتغنشتاين"** في كتابه الموسوم "رسالة منطقية فلسفية"(11)، "أنّ السؤال عن تحليل قول ما هو في الواقع مجرد سؤال عن الطريقة التي نستخدم فيها القول في سياق ما أكثر من أن يكون السؤال عمّا يعنيه القولُ في الواقع"(12). وعليه فإن الارتباط بالواقع وفهمه لن يتحقق – **في نظر فيتغنشتاين** – إلا باستعمال اللغة العادية. وهي تلك التي يستخدمها متكلّمون عاديون في التعامل العادي اليومي، حتى إن الإرباك الفلسفي إنما يحدث – في اعتقاده – من سوء توظيف اللغة العادية(13). فقد جاء في رسالته أن "اللغة المنطقية تفتقر إلى الدقة حيث الكلمة الواحدة تستخدم بأكثر من معنى، وفضلاً عن غموض اللغة فإن هذه اللغة لا تتطابق مع المنطق المحايث للفكر"(14). وجاء فيها أيضاً أن "معظم الأسئلة والقضايا التي يقولها الفلاسفة إنّما تنشأ من حقيقة كوننا لا نفهم منطق لغتنا"(15).

ويرى فيتغنشتاين أنّ الغموض الذي يكتنف اللغة العادية إنّما ينشأ بسبب أن سطح اللغة يخفي البنية المنطقية التي يتضمنها، وهذا لا يدل على أن اللغة العادية فاسدة منطقياً، وأنّ **فيتغنشتاين** يفكر في إيجاد لغة صورية اصطناعية، بل إن الجهاز الرمزي الذي يستخدمه لا يمنعه من التخلي عن لغة الاستعمال اليومي(16) لأنّه لا يحل محلّها إلا إذا كان الخطاب مهدداً بالوقوع في اللامعنى(17).

وفي البحث عن منطق اللغة العادية آمن فتجنشتاين وفلاسفة أكسفورد بأنّ توظيفها يتحقق بقيام دراسات تنظّم كلّ الاستعمالات اللغوية في إطار "نظرية بنية اللغة العادية"، وحاولوا البحث عن القواعد التي تحكم استعمال هذه العبارة أو تلك، تحت هذا الظرف المعيّن أو ذاك، ذلك أنّ العبارات أصناف بحسب وظيفتها في التواصل اليومي كالاستفهام والتعجب والأمر والعبارات القيمية(18) التي هي الأحق بالاستعمال، فتوصلوا إلى الكشف عن أصناف جديدة من الأقوال هي الأقوال الإنجازية أو أفعال الكلام (Actes de parole) التي قال بها **أوستين** (Austin)، واحتجّ لها ووضّحها في

محاضرة له منشورة في كتابه: "How to do things with words" سنة 1962(19).

وكان "**أوستين**" مقتنعاً بأنّ أفضل طريقة لمعالجة الأحداث والوقائع هو الانسياق وراء اللغة العادية (Langage ordinaire)، إذ الواقع لا يلامس مباشرة بل باللغة فقط(20). واللغة العادية ليست مبتذلة كما يظن الناس، فكلماتها تُستعمل أيضاً بحذق ودقة لتحقيق فروق دلالية كثيرة لم يفكّر فيها الفلاسفة. وفي هذا المجال تتجلّى قيمة التعابير العادية؛ إنها تجسد كل المعاني التي استحسنها الأشخاص خلال قرون من الزمن؛ إضافة إلى مختلف التراكيب التي قاموا بوضعها بالتجربة من جيل لآخر(21).

فاللغة العادية في نظر "**أوستين**" لا تُدرس لذاتها، إنما ندرسها لأنها توفر لنا بثرائها تعابير متنوعة متعددة لتلفت انتباهنا لتنوع تجاربنا وغناها(22). فاللغة تصبح وسيلة لملاحظة الأحداث الحقيقية التي تمثل تجربتنا ونصبح من دونها لا نرى شيئاً(23).

إنّ الأقوال الإنجازية عند **أوستين** ليست مجرّد عبارات صادقة أو كاذبة، أو وصفاً أو تقارير من أي نوع كما يتبادر إلى الذهن من حالة "أنا أعرف" فنعتقد أنّها تقرير على مستوى معرفي، إذ ليست هي مجرد أقوال، بل أفعال"(24).

ولعل أهم ما نختم به حديثنا عن فلاسفة أكسفورد أنّهم رأوا للغة العادية منطقاً جعلها ترتبط بالواقع وهو الاستعمال، ومن ثمّ فهم "على يقين من أنّ التحوّل بالفكر من النسق الفلسفي إلى الأنماط اللغوية سيجعله على وعي بالطرق الكثيرة التي يستخدم فيها اللفظ. وليس هذا أمراً غريباً أو تافهاً، بل هو اتجاه بنّاء إلى حدّ كبير"(25).

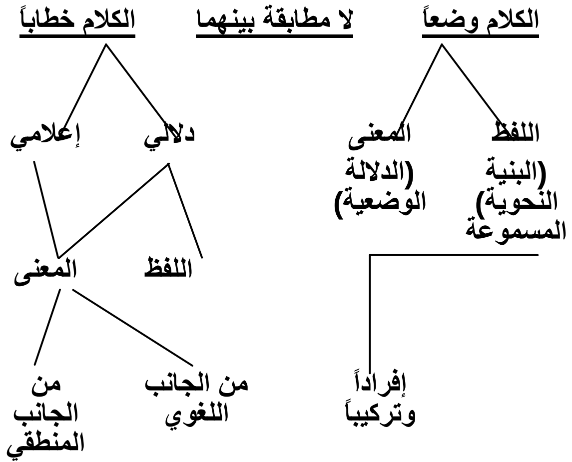
2 ـ الأدلّة اللغوية والأدلة المنطقية:

لقد أفضت الدراسات الفلسفية واللسانية عند الغربيين إلى نتيجة هامة مفادها أنّ البنى اللغوية لا توازي المنطق العقلي بل تختلف عنه اختلافاً كبيراً، إذ لكلّ لسان منطقه الخاص به، ولا علاقة له بالمنطق العقلي. فمنطق الاستعمال يستنبط من الاستعمال السليم بكل أبعاده التداولية، فيُنتج لنا قواعد وحدوداً، هي في حقيقتها تجريبيّة لا عقلية. وإذا كان الفكر يستوعب اللغة فلأن عناصرها منسجمة متآلفة فيما بينها، وكل منها يحتاج إلى الآخر؛ فالفكر يحتاج إلى اللغة وغيرها من الأنظمة التبليغية لتحليل الواقع وفهمه(26)، واللغة تحتاج إلى الفكر من أجل الاستنتاج والتعميم والتنظيم.

إن اللغة لا تتوازى مع الفكر، ومع ذلك فإنها تشكل بنياناً محكماً منسجم العناصر. وليس تفسير العالم لهذا البناء وتعليل ظواهره إلا علماً بكيفية حصول اللغة لا علماً باللغة ذاتها. والمنطق العقلي (غير الأرسطي) ضروري لمعرفة كيفية حدوث البنى وطريقة إجرائها في الاستعمال(27)، وهو الذي يوفر الأدوات التي تساعد على التحليل العلمي للغة، وهو غير الأحكام والاستدلالات التي توظف لدراسة القوانين الوضعية، وعليه "فإن المحاكمات والاستدلالات التي تتناول القوانين الوضعية هي التي يجب أن تخضع للمنطق العقلي"(28).

يتّضح مما تقدم أن المسند إليه ليس بالضرورة حكماً منطقياً، وهما غير الموضوع والمحمول اللذين يصحّ أن يكون الكلام في إطارهما صدقاً أو كذباً، وهو تضييق لحقيقة الكلام التي تتجاوز إطار الخبر والإنشاء. غير أن المسند والمسند إليه قد التبسا "على النحاة العرب المتأخرين والنحاة الغربيين التقليديين بصفة خاصة ونتج عن ذلك الخلط بين ما هو راجع إلى الإفادة وما هو مرتبط بالأحكام المنطقية"(29).

وفيما يلي ذا المخطط الموضّح للفرق بين اللغة باعتبارها وضعاً ونظاماً من جهة، وباعتبارها استعمالاً وخطاباً من جهة أخرى، وهي في كل ذلك لفظ واستعمال.



هذا المخطط مستوحى من مبادئ (النظرية الخليلية الحديثة)

3 ـــ من الصعب أن نقدّم تحديداً شافياً كافياً لكلمة ما إذا اقتصرنا على التحديدات الدلالية لأن الكلمة لا يوجد ما يعادلها دلالياً باتّفاق اللسانيين المحدثين.

يرى **أرسطو** أن التحديد (التعريف) يتمّ بالإجابة عن سؤالين؛ إلى أيّ جنس (genre) أعمّ ينتمي الشيء؟ وما هي صفاته المميّزة (traits distinctifs) التي تمكّن من إحداث الفرق بينه وبين الأشياء التي تنتمي إلى ذلك الجنس؟ تسمّى الإجابة عن السؤال الأول التحديد بالجنس (Définition par genre)، والإجابة عن السؤال الثاني التحديد بالفصل (Définition par difference)(30) ويعدّ تحديد **أرسطو** تصنيفيّاً (classification) انطلاقاً من فكرة

أنّ الأشياء يتضمن بعضها بعضاً، في حين توجد عناصر لسانية كثيرة لا يمكن إيجاد ما تحيل إليه في العالم الخارجي (الواقع)، ولا يمكن تفسيرها انطلاقاً من فكرة الاندراج التي تعتمد على النظرة السكونية التقطيعية التي تتعامل مع ذوات العناصر لا من خلال أحداثها في العملية الكلامية.

أمّا التحديد اللساني فيتجلّى في إطار تعريفٍ للكلمة دون ربطها بمرجعها في العالم الخارجي، أو بإيجاد ما يقابلها في لغة أجنبية. وهذا ليس بالأمر الهيّن؛ فمن الوسائل اللسانية لجوء واضعي المعاجم إلى البحث عمّا يكافئ اللفظ دلالياً داخل اللغة ذاتها (الترادف)، كأن تقول: "العلم هو المعرفة"، أو بما يضادها كقولك: "الصوم ضد الإفطار"، أو باللجوء إلى أساليب معادلة، أي إعادة القول بكيفية مختلفة (paraphrase)(31).

والواقع أن الكلمة في المعجم تنتمي إلى الوضع الأول حيث الاتّفاق على محتواها محقق بين أفراد المجتمع لأنه محتوى مجرد مبهم، ولولا هذا التجريد والإبهام لما استطاع اللفظ أن يؤدي المقاصد والمعاني الكثيرة المتنوعة التي يراد تبليغها. لذلك فالتحديد الجامع المانع لا يحصل إلا بالعودة إلى المواقع التي تحتلها الكلمات داخل الكلام أثناء ممارسته دون اللجوء إلى التحديدات الفلسفية أو المنطقية، يقول د. **عبد الرحمن الحاج صالح** متحدّثاً عن أهمية المواقع اللغوية في تحديد الكلام: "فبتلك المواقع التي يشاهدها اللغوي في الكلام المسموع يستطيع أن يعرف بالموضوعية المطلقة أنواع الأداء وتشعبات المعاني الجزئية، ثم بالنظر في كيفية تقابل بعضها لبعض وتعاقبها على الموضع الواحد، ودخول هذه على تلك يستطيع أيضاً أن يكشف عن وضعها ونظامها دون اللجوء إلى حكم سابق أو إلى أي منطق غير منطقها"(32).

4 ـ بين المنطق الرياضي والتحليل النحوي:

بدأ الاهتمام حديثاً بمعالجة المعلومات على شكل الصياغة المنطقية الرياضية في الدرس اللساني بعد أن قام **تشومسكي** (N. Chomsky) بصياغة نظرية المكوّنات القريبة (Constituants immédiats) بفضل معرفته للرياضيات(33). وقد أدرج هذا التوجه من البحث اللساني تحت ميدان الأنحاء الصورية (Grammaires formelles) التي تنسجم كثيراً مع نظريته اللسانية التي أطلق عليها **النحو التوليدي (Grammairs generative)** وهو نمط من النحو البنائي المتعلّق بدراسة تراكيب الجمل، أتبعه بنمط ثانٍ هو النحو التحويلي (Grammaire transformationnelle) وقد تضمنهما كتاباه: "البُنَى التركيبيّة" "Syntactic structures".و"مظاهر النظرية التركيبية" "aspects of the theory of syntax". ويرى **تشومسكي** أنّ التحليل اللساني قوامه المتكلم صاحب اللغة (Locuteur natif). وعلى عالم اللسان أن يعتمد على المتكلم الناطق الأصلي لمعرفة القوانين التي تمكّن من الكلام ثم "يبدأ بصياغة الفرضيات الشكلية المؤدية إلى نظرية لسانية شاملة، ثم إن عليه أن يبرهن على صحة نتائجه بدقة وموضوعية"(34).

إنّ أسمى ما يقدّمه النحو لعالم اللسان هو التمييز بين التراكيب النحوية والتراكيب غير النحوية. ويُعتَمد في ذلك على حدس "المتكلم المستمع المثالي" الذي يحكم بصحّة الأقوال وخطئها بفضل الاستحسان "Acceptabilité" أو عدمه، وعليه فإنّ هذا النحو ـ في نظره ـ صالح لتوليد كل الجمل النحوية (المستقيمة) في اللغة.

إن اعتماد **تشومسكي** على نظرية المكوّنات المباشرة (Constituants immésiats) في تحليل الجمل إنّما يهدف إلى توليد مجموعة لا نهائية من الجمل المستقيمة في لغة من اللغات، وأن يصف كلاً منها وصفاً دقيقاً لبنيتها، أو الوقوف على درجة انحراف الجمل غير المستقيمة اعتماداً على أصول معيّنة(35).

ينطلق تحليله من الجملة (العبارة) بتجزئتها إلى مجموعتين من الكلم، كل منها تسمّى مكوناً مباشراً، تجزأ كلّ منهما إلى مكوّنين مباشرين، وهكذا حتّى نصل إلى المكوّنات النهائية بتطبيق مجموعة من القواعد العلمية المستنبطة من الرياضيات والمنطق الرمزي(36).

وقد وفّق **تشومسكي** في وضع تمثيل شجري لتحليل الجمل إلى مكونات مثلما وفّق في نقده للبنوية الوصفية في جوانب متعددة، وكشف بشكل واضح عن النقائص التي يتّسم بها التحليل البنوي الوظيفي. يرى د. **عبد الرحمن الحاج صالح** أنّ **تشومسكي** "قد بيّن أن التحليل الذي اختص به الوظيفيون خاضع لتوالي عناصر الكلام وله إذن شكل خطّي وتسلسلي، وبالتالي ليس له إلا بعد واحد (إذا ليس له أيّ عمق)"(37).

إن **تشومسكي** رغم توفيقه في نقد البنوية، لم يتخلّص من طريقة البنويين الوصفيين القائمة على التحليل الاندراجي المبنيّ على وجود شيء داخل شيء آخر (Inclusion)، ومجموع اندراج مكونات الجملة بعضها في بعض هو الذي يشكّل بنيتها. يعلق د. **عبد الرحمن الحاج صالح** على هذا التقسيم الاندراجي للنظام اللساني بقوله: "وهيهات أن تنحصر بنى الكلام البشري في هذه القسمة الذاتية"(38).

5 ـ أسس التحليل الخليليّ لنظام اللغة العربية:

لقد تفطّن عدد من الباحثين العرب إلى أهمية أعمال علماء العرب الأوائل في التحليل العلمي للغة

العربيـة، خصوصـاً مـا تضـمنه كتـاب **سيبويه** مـن أقوال **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، وأهمّ كتب **ابن جني** كالخصـائص وسـر صـناعة الإعـراب، ومـا أبدعـه **عبـد القـاهر الجرجـاني** فـي دلائـل الإعجـاز وغيرها من الأعمال الجليلة التي تتطلب منّا المزيد من الفحص والتأمل والبحث.

وقد مكّنت اللسانيات الحديثة من الفهم العميق لأقوال هؤلاء العلماء، وكان أهم ما توصلوا إليه أن الفكر الخليلي فكر رياضي رفيع. غير أن الدراسات التـي تناولـت أعمـال الخليـل وآراءه اقتصـرت فـي عمومهـا علـى المحـاولات الجزئيـة "ولـم تُعـالج فيهـا النظرية الخليلية معالجة شاملة مستفيضة بالانطلاق مـن النصـوص المجمَـع علـى صـحتها وحـدها (دون اللجـوء إلـى كتـب التـراجم المفعمـة بـالأقوال المشبوهة)، وبالتجرد عن كل حكم سابق (وخاصة بعض قدماء المستشرقين)، والاعتماد على الاختبار المستمر، ثم المقارنة المتواصلة بين كل أقوالهم وما جـاءت بـه العلـوم الحديثـة، واللسـانيات وغيرهـا فـي أحدث صورها"(39).

وقد كـان الفضـل للدكتور عبد الرحمن الحاج صـالح فـي تأسـيس نظريـة لسـانية أطلـق عليهـا النظرية الخليلية الحديثة(40). تُعنى بالكشف عن المفاهيم اللغوية الأصيلة التي أبدعها علماء العرب القدامى في زمانهم وإبراز قيمتها التي لا تقل فائدة عمّا أثبتته اللسانيات الغربية.

ومن فوائدها توظيف المفاهيم الخليلية ذاتها في فهم الكثير من القضايا اللغوية التي استغلق فهمها على الباحثين في عصرنا بعد أن كان الاعتماد في تفسيرها مقصـوراً علـى معطيـات اللسـانيات الحديثـة(41). لذلك عمل صاحبها على جعل النظرية اللغوية قادرة على تفسير أكبر عدد من الظواهر اللغوية عامة وما يرتبط باللغة العربية على وجه الخصوص. وهذا بعد اقتناعه بعمق التحليل اللغوي الخليلي وبصحّة النتائج المتوصّل إليها بفضل الاختبار المتواصل لمضامين أقوال القدامى. وعليه فإن النظرية الخليلية الحديثة تؤكد على ضرورة أن يتّسم أي تحليل للغة بما يلي:

5ـــ1 ـــ ضـرورة التمييـز بـين الوضـع والاستعمال: سواء تعلّق الأمر باللفظ أو بالمعنى، فـاللفظ فـي الوضـع غيـره فـي الاسـتعمال وكـذلك المعنى. أمّا الوضع فيطلق على اللغة من حيث هي "مجموعة من الدوال والمدلولات ذات بنية عامة ثم بنـى جزئيـة تنـدرج فيها"(42). أما القياس بالنسبة للوضع "فهو المعقول من هـذا الوضـع، أي مـا يثبتـه العقـل مـن انسـجام وتناسـب بـين العناصـر اللغويـة والعلاقـات التـي تربطها، ومن جهة أخرى ما يثبته من تناسب بين العمليات المحدثة لتلك العناصر على شكلٍ تفريعي (من الأصول إلى الفروع)"(43).

أما الاستعمال "فهو كيفية إجراء الناطقين لهذا الوضع في واقع الخطاب"(44). فالوضع مخزون لغوي، وليس كل ما يتضمنه الوضع من عناصر لغوية يخرج إلى الاستعمال، فالقياس عملية عقلية، والاستعمال عملية لغوية، وليس كل ما يقبله القياس يحدث في الاستعمال، بل إن الاستعمال قد يرفض القيـاس لأن لـه قـوانين تختلـف عـن القـوانين التـي يخضع لها الوضع والقياس.

وإذا كان استنباط القواعد من الاستعمال الفعلي للغة مبدأ أساسياً في المناهج اللسانية الحديثة، فإن اللغويين العرب الأوائل قد أخذوا معظم اللغة من أفواه العرب الموثوق بعربيتهم. فقد سجّل لنا الرواة الكثير من الأحاديث العادية والمحاورات اليومية بـين العـرب اعتمـاداً علـى السـماع وقـوة الحافظـة. فنظرة في كتاب **سيبويه** تبيّن أن معظم ما استنبط من القواعد كان من الكلام العفوي الذي يدور بين عامة الناس في البوادي، وهذا هو التعبير الفصيح غير المتكلف، وليس بالضرورة أن يكون من كلام الشعراء، وقد عرفه **د. عبد الرحمن الحاج صالح** بقولـه: "هـو الـذي وصـفه باستفاضـة العلمـاء الـذين شـافهوا فصـحاء العـرب وسـمعوا مـنهم، ودوّنـوا كلامهم واستنبطوا قوانين هذا التعبير، ونبّهوا على المطرد منه والكثير والنادر والمقيس وغير المقيس، ولا سبيل إلى وجود هذه الأوصاف إلا عند النحاة واللغويين الذي شافهوا بالفعل فصحاء العرب وعند أهل الأداء"(45).

إنّ الكلام العفوي هو المادة اللغوية التي شكّلت منبع المعرفة اللغوية الأصلية عند علمائنا الأوائل أمثال **أبي عمرو ابن العلاء** (ت 154هـ) وهو من القـرّاء المشـهورين، و**أبـي عبيـدة اللغـوي** (ت 209هـ)، و**الخليل بن أحمد** وكان ذا معرفة واسعة بكلام العرب الفصحاء. يُروى أنّ **الكسائي** سأله بعد انبهاره بكثرة ما يحفظ: "من أين أخذت علمك هذا؟ فأجابه: من بوادي الحجاز ونجد وتهامة"(46).

وبالعودة إلى ما دوّنه هؤلاء اللغويون يتّضح أنّ القياس عند النحاة العرب مستنبط من الاستعمال "ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب". فمعظم ما توصّل إليه **سيبويه** مردّه كثرة ما تواتر مـن أقـوال العـرب فـي محادثـاتهم. نجـد ذلـك فـي عباراتـه: "لأنّ هـذا أكثـر فـي كلامهـم وهـو القياس"(47). وهذا النحو في الكلام كثير"(48).

2-5ـ التحديد الجامع المانع في هذه النظرية لا يكون فلسفياً أو ميتافيزيقياً: بل يحصر "ما تؤدّيه العناصر اللغوية (دلالات ومدلولات) في الكلام من معان جزئية بالإحاطة بجميع مواقعها في الكلام، أو بكيفية حدوثها لأنّ اللسان لا يتحدد مضمونه المادي

والصوري إلا على أساس المواقع(49) التي تقع فيها وتتعاقب عليها عناصره إمّا في درج الكلام فيما يخصّ العناصر الدالة، وإمّا في مدارج الجهاز الصوتي فيما يخصّ العناصر غير الدالة، وذلك مثل مدلولات الألفاظ فإنها لا تتحدّد إلا بسياقاتها لا بما تذكره القواميس من معانيها"(50)، دون الاستعانة بأحكام سابقة أو قوانين غير قانونها اللغوي.

فالتحديد العربي إذن تحديد لغوي غير منطقي عقلي، وهو الذي اتّبعه النحاة العرب الأولون في تعريفهم للوحدات اللغوية بما يدخل عليها من أدواتٍ وما يلحقها من علامات، وهو الذي سمّاها من جاء بعدهم بالرسم أو الحد الرسمي(51).

5ـ 3ـ التحليل العلمي العربي يتجاوز مجرّد الوصف للظواهر اللغوية إلى وصف كيفية إجرائها:

إنّ المتفحص لأعمال النحاة العرب الأوائل وخاصة **الخليل بن أحمد** وتلميذه **سيبويه** يجد أنّ تحليلاتهم مستوحاة من اعتبارهم اللغة أداةً للتبليغ والتخاطب بالدرجة الأولى، إذ لم يكتفوا بمجرّد الوصف للظواهر اللغوية والوقوف عند ذواتِ عناصرها، بل تجاوزوها إلى وصف ما يقوم به المتكلم عند إحداثه للكلام(52). وقد مكنهم ذلك من وصف الكثير من الظواهر المرتبطة بالعربية وصفاً عميقاً يتماشى مع طبيعة المعرفة التي لا تنحصر في التصنيف بـ"حصر عناصر اللغة بتحديد الأوصاف الذاتية وكيفية تقابلها"(53) بل تشمل أيضاً "معرفة كيفية مجراها في استعمال المتكلّم لها". وهذا هو سرّ الاختلاف بين النحو العربي والتحليل البنوي والغربي.

فالتحليل البنوي الغربي يقوم على وصف الظواهر وتصنيفها، فهو يعمد إلى تقطيع الكلام باعتماد تقنية الاستبدال (استبدال قطعة لغوية بأخرى عند البنويين الأوروبيين)، وتقنية التجزئة إلى أقسام، تقسّم بدورها إلى أقسام بشكل اندراجي وهكذا (وهو التقسيم إلى مكونات أساسية أو مباشرة كما هو عند التوزيعيين الأمريكيين).

والحق أنّ اللغة ليست نظاماً جامداً من الوحدات اللغوية إنّما هي عمليات وإجراءات تجري على تلك الوحدات(55). وهذا هو المنهج المتّبع في التحليل اللغوي عند نحاة العربية الذين ربطوا الكلام بالتبليغ، واعتمدوا على قاعدة التحويل من الأصول إلى الفروع والعكس، وهي وسيلة هامة في التوليد اللغوي إفراداً وتركيباً، يقول **د. عبد الرحمن الحاج صالح**: "التفريع على الأصول مفهوم ينبني عليه النحو العربي كلّه، بل علوم العربية كلها"(56). وهذا الإجراء يختلف اختلافاً بيّناً عن التحليل البنوي عند الغربيين.

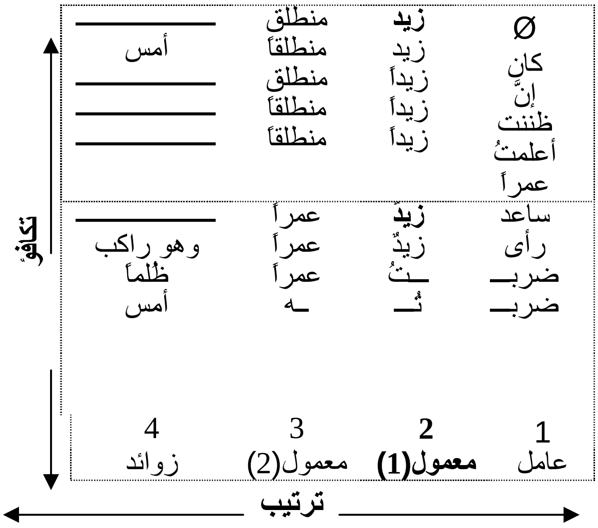
فعلى المستوى الإفرادي لا تقطع الكلمة مع سوابقها ولواحقها كما هو حال اللغات الهندية الأوروبية، بل تحلّل إلى عناصر مجردة هي صيغ الكلم والمواد الأصلية. لذلك أوجد العرب الميزان الصرفي، وهو أداة تصريف يمكن بواسطتها الإلمام بجميع مفردات العربية، وبفضلها يتسنى للمتكلم أن يبني من تلك الأصول ما يفي بمقاصده(57). وانطلاقاً من هذه القاعدة، وبناء على أنّ الأصل يُبنى عليه ولا يُبنى هو على غيره فقد اعتبر النحاة أنّ النكرة أصل المعرفة، والمفرد أصل الجمع، والمذكر أصل المؤنث، وهي نظرية لسانية "تعتبر الأصل هو الشيء الثابت المستمر لأنه يوجد في جميع فروعه مع زيادة "ولذلك لا علامة له بالنسبة لفروعه"(58). يقول **سيبويه** عن النكرة "واعلم أن النكرة أخفّ عليهم من المعرفة، وهي أشدّ تمكناً لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف في النكرة"(59).

لا ريب أن الدراسة النحوية عند العرب القدامى كانت في إطار الجملة، وأنّها أعمق بكثير من تصورات المحدثين أنفسهم. وليست الجملة عند القدامى مجرّد ضم كلمة إلى أخرى، بل تدرس في إطار بنية جامعة لأنواع كثيرة من الجمل تحلل بنوياً إلى مستويات متعددة(60). ينطلق التحليل العربي من مفهوم اللفظة(61)، وتتألف من الكلمة المتمكنة مع مراعاة ما يدخل عليها من زوائد يميناً وشمالاً، كل في موضعه، وهي اسمية ولفظية(62)، وهي قطعة كلامية تعادل مجتمعة كلمة واحدة، أي بمنزلة الاسم الواحد المنفرد على مذهب **سيبويه** (63) الذي يجعلنا نعتبر لفظة مثل "خرجا" في عبارة مثل "الزيدان خرجا" كلمتين، ويعتبر التنوين في "كتابٌ مفيد" كلمة لإمكانية تعويضه بكلمة "زيد" في "كتاب زيد".

والعرب خلافاً للغربيين انطلقوا في تحليل اللغة من واقع اللفظ وواقع الخطاب، ولم يفترضوا مفاهيم وتصورات مسبقة كمفهوم الجملة مثلاً، بل بحثوا عن أقلّ ما يمكن أن يُنطق به من الكلام المفيد. لذلك اعتمدوا مبدأ الانفصال والابتداء لتحديد الوحدات اللفظية التي تُعرف باستقلاليتها في واقع الحديث، فلفظة "كتاب" جواباً عن سؤال: ما بيدك؟ هي في الوقت نفسه كلام مفيد وقطعة لفظية لا يمكن أن يُوقف على جزء منها مع بقاء الكلام مفيداً(64). وهكذا فكلّ عبارة من العبارت الآتية: يلعب ـ لاعب ـ بالكرة ـ كرة كبيرة، يمكن أن تنفصل ولا يوقف على جزء منها، كما يمكن أن يكون كلاماً مفيداً. وهذه العبارات تترتب على أساس تفريعي لأن بعضها أساس لبعض. والأصل ما يُبنى عليه ويتحوّل إلى فروع بزيادة أدواتٍ تخصّصه؛ فلفظة "قلم" هي الأصل بالنسبة إلى "القلم" و"قلم زيد" و"بالقلم"، وهكذا فالزيادة قد تأتي يميناً كأداة التعريف وحروف الجرّ وظروف المكان، أو تأتي يساراً كالإعراب والتنوين والمضاف إليه

والصفة(65). وعلى مستوى البنية التركيبية يتحوّل التحليل إلى مستوى أعلى من اللفظة حيث يُبنى الاسم على الاسم، أو الفعل على الاسم لرابط بينهما، وهكذا فإن أقل ما ينبغي أن يتألف منه الكلام هنا هو لفظتان تمثلان "نواة التركيب" أو "البنية الأصلية" مثل: "زيد ينطلق". ويخضع هذا الكلام لعملية التحويل بزيادات على يمينه، وأخرى على يساره(66). وقد لاحظ النحاة أن الزوائد على اليمين تؤثر في بقية الكلام وبالأخص "نواة التركيب" بل وتتحكم فيه أيضاً. وهذا التأثير نوعان: لفظي يتحقق بوجود عوامل لفظية مثل أدوات النصب (إنَّ وأخواتها)... أو بنية تركيبية مثل (أعلمت عمراً)، أو عامل معنوي مثل الابتداء(67) في الكلام الذي يُبتدأ باسم ويرمز له بالعلامة العدميةØ.

وقد تحصلوا على مثال تحويلي مرتب على شكل أعمدة تتدرج في الزيادة من العامل المعنوي إلى العامل اللفظي، سواء أكان كلمة أو لفظة أو بنية تركيبية، والشكل الآتي يوضح ذلك(68).



واعتبروا الزيادة التي تنشأ على اليمين عاملاً، وما أثرت فيه معمولاً. ولاحظوا أنّ المعمول نوعان؛ معمولٌ أول ومعمول ثان، وتوصلوا إلى أنّ المعمول الأول (المبتدأ أو الفاعل) لا يتقدّم أبداً على عاملة (الابتداء أو ما يقوم مقامة كالنواسخ أو الفعل)، وإنْ تقدم عليه تغيرت بنية الكلام. وكان **سيبويه** قد شرح ذلك بقوله: "تقول ضربوني وضربتُ قومَك، إذا أعلمتَ الآخر فلا بدّ في الأول من ضمير لئلا يخلوا من فاعل (...) لأنّ الفعل قد يكون بغير مفعول ولا يكون الفعل بغير فاعل"(69). ويستحسن أن نشير هنا إلى أنّ هذه الوحدات هي كيانات مجردة لا تعبر عن المحتوى الدلالي. لهذا قد يتجسّد العامل في كلمة أو لفظة أو بنية تركيبية.

4-5- أن يقوم التحليل للغة على عدم الخلط بين ما يعود إلى اللفظ وبين ما يعود إلى المعنى:

إن لكل مستوى من هذين المستويين أهدافاً خاصة وطريقة متميزة في التحليل ونظاماً اصطلاحياً محدداً. وقد كشف عن هذه المسألة المنهجية الأستاذ **د. عبد الرحمن الحاج صالح** في أعمال النحاة الأوائل وخصوصاً كتاب **سيبويه** والخصائص **لابن جنّي**. ففي مجال التحليل البنوي فإنّ **سيبويه** لا يستخدم إلا مصطلحات مثل المبتدأ والمبنى عليه والمبنى للمفعول والمبنى لما لم يَسَمّ فاعله. كما يستخدم مصطلحات العامل والمعمول الأول والثاني، ويوظف مصطلح البناء مقابل الوصل عند حديثه عن العناصر الأساسية وغير الأساسية في التركيب، وهي في مجملها تخصّ مستوى التعبير وتتناول الجوانب النحوية المحضة.

وقد تحدث **ابن جنّي** عن مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى، أي بين الجانب النحوي وبين الجانب الدلالي، ووضّح بالأمثلة أنّ الفاعل في المعنى قد يرد في اللفظ مجروراً مثل (عجبتُ من قيام زيدٍ)، كما أنّ المفعول به قد يرد مرفوعاً مثل (ضُربَ زيد)، ويرد الفاعل منصوباً مثل (إنّ زيداً قام) فننصبه وإن كان فاعلاً(70).

والتركيز على اللفظ في دراسة النحو لا يدل على أن النحاة وخصوصاً الأوائل منهم قد أغفلوا العناية بالمعنى، فسيبويه ينبه ــ دائماً ــ في كلامه على مقاصد العرب وتصرفهم في التعبير عن المعاني والأغراض، ويتجاوز "الوظيفة النحوية" إلى "الوظيفة الإعلامية"، وهي إعلام وإفادة المخاطب بشيء ــ بحسب ظن المتكلم ــ يكون قد جعله(71).

والفائدة أنّ عدم الخلط بين مستويي اللفظ والمعنى في التحليل قد يعود بفوائد كبيرة في المجال التعليمي، وخصوصاً في وضع الكتب والمناهج الدراسية لتعليم التراكيب اللغوية، والتحليل النحوي ودراسة النصوص وفهمها.

الخلاصة:

إن البحث اللساني عند الغربيين لم يشهد تطوّره الإيجابي إلا بعد اكتشافهم مساوئ المنطق الحملي الأرسطي، وتحوّلهم إلى الواقع اللغوي بكل تجلياته، واعتمادهم منهجاً في التحليل تُعالَج فيه المعلومات اللغوية معالجة منطقية ورياضية مكّنتهم من معرفة كيفية حصول اللغة لا اللغة في ذاتها.

أما النحو العربي الذي وضع أركانه النحاة الأوائل فقد بُني على منطق لساني أبعد ما يكون عن

المنطق العقلي، مبني بدوره على تصوّر رياضي ساعد النحاة على تحليل العربية تحليلاً غاية في الدقة. إنّه منطق يولي أهمية كبيرة للاستعمال الفعلي للغة العربية ــ كما سمعت عن العرب الفصحاء ــ باعتباره مصدر المعرفة اللغوية، ولا ينطلق من معايير مسبقة. وكان هذا المنطق قد أنتج مفاهيم شكّلت أساس التحليل النحوي في اللغة العربية أهمها؛ القياس، الأصل والفرع، البناء والوصل، الموضع، الانفراد والتركيب، المنصرف وغير المنصرف، وغيرها. وهي مفاهيم تسمح ـ إن يتمّ استثمارها تكنولوجيّاً وحاسوبيّاً ـ بتطوير البحث اللغوي عامة والعلاج الآلي للغة العربية على وجه الخصوص.

الهوامش:

1 ـ انظر: cours de linguistique générale P 159.

2 ـ نفسه، ص.159

3 ـ نفسه، ص.13

4 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، مدخل إلى علم اللسان الحديث(2)، مجلة اللسانيات، معهد العلوم اللسانية والصوتية، المجلد1، الجزء2، الجزائر، 1971، ص.65

5 ـ انظر: Henri Favrod(C), La linguistique, Edma, Paris, 1978, P15.

6 ـ انظر: Sioufì (G), Van raemdonck (D), 100 fiches pour comprendre la linguistique, Bosney, 1999, P10.

7 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، مدخل إلى علم اللسان الحديث(3)، مجلة اللسانيات، معهد العلوم اللسانية والصوتية، المجلد الثاني (1)، الجزائر، 1972، ص.24

8 ـ انظر: Sioufì (G), Van raemdonck (D) مذكور سابقاً، ص.10

9 ـ **د. يمنى طريف الخولي**، جدلية المثالية والواقعية في التصوّر الأنطولوجي للعالم عند **برتراند رسل**، مجلة عالم الفكر، المجلد30، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص.21

10 ـ انظر كتابه المذكور طبعه Cérés editions, Tunis, 1995, Tomel, p66.

11 ـ أتمّ وضعه سنة 1919، وأعدّ للنشر **بمقدمة من برتراندرسل**، انظر: **جمال حمود**، فلسفة اللغة عند **لودفيغ فتغنشتاين**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، سنة 2009، ص.27

12 ـ **د. محمد مهران**، دراسات في فلسفة اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص.40

13 ـ **د. محمد مهران**، مرجع مذكور سابقاً، ص.40

14 ـ **جمال حمود**، فلسفة اللغة عند **لودفيغ فتغنشتاين**، مذكور سابقاً، ص.253

15 ـ نفسه، ص.253

16 ـ نفسه، ص.257

17 ـ نفسه، ص.260

18 ـ نفسه، ص.160

19 ـ ترجمة إلى الفرنسية Giles lane بعنوان: Quand dire. C'est faire, Edition du seuil, Paris, 1970.

20 ـ انظر: J.L. Austin, Quand dire, c'est faire, (Introduction), P12.

21 ـ انظر: المرجع نفسه، ص.13

22 ـ انظر: المرجع نفسه، ص.13

23 ـ انظر: المرجع نفسه، ص.13

24 ـ د. **محمد مهران**، مرجع مذكور سابقاً، ص.171

25 ـ المرجع نفسه، ص.176

26 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، مدخل إلى علم اللسان الحديث(4)، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرِّسي اللغة العربية، مجلة اللسانيات العدد4، الجزائر، 73/1974، ص.37

27 ـ المرجع نفسه، ص.38

28 ـ المرجع نفسه، ص.38

29 ـ المرجع نفسه، ص37.

30 ـ انظر: Sioufì (C), Van raemdonck (D), مذكور سابقاً، ص.124

31 ـ انظر المرجع نفسه، ص.125

32 ـ أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص.40

33 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، أنماط الصياغة اللغوية الحاسوبية والنظرية الخليلية الحديثة، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية، العدد6 ـ الجزائر، 2007، ص.11

34 ـ **د. مازن الوعر**، النظريات النحوية والدلالية في اللسانيات التوليدية والتحويلية، محاولة سبرها وتطبيقها على النحو العربي، مجلة اللسانيات، العدد6، الجزائر، 1986، ص.26

35 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، أنماط الصياغة اللغوية الحاسوبية والنظرية الخليلية الحديثة، مرجع مذكور سابقاً، ص12.

36 ـ انظر صفحة91، وما بعدها من كتاب: Noam Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique, Trad, Jean Claude Milner, edition du seuil, Paris, 1971.

37 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، أنماط الصياغة اللغوية الحاسوبية، مذكور سابقاً، ص.14

38 ـ نفسه، ص.14

39 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص.27

40 ـ الخليلة هي رمز للتراث العربي الأصيل الذي يجسّده **الخليل بن أحمد الفراهيدي** ومن سار على نهجه من العلماء أمثال **سيبويه** و**أبي علي الفارسي والرّماني** و**ابن جنّي** و**عبد القاهر الجرجاني** وغيرهم، والحديثة دلالة على أن النظرية لا تكتفي بالترديد بل تقدّم الإضافات للبحث اللساني وخصوصاً ما تعلّق منها بتكنولوجيا اللغة.

41 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص.27

42 ـ المرجع نفسه، ص.38

43 ـ المرجع نفسه، ص.38

44 ـ المرجع نفسه، ص.38

45 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، الأسس العلمية لتطوير تدريس اللغة العربية، بحوث ودراسات في

اللسانيات العربي، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، الجزء الأول، الجزائر، 1972، ص163-.164.

46 ـ أنباء الرواة: 258/2، نقلاً عن **د. شوقي ضيف،** المدارس النحوية، دار المعارف، ط5، مصر، 1983، ص.34

47 ـ الكتاب: 1/.258

48 ـ الكتاب: 1/.43

49 ـ المقصود بمواقع الكلم في الكلام هو مدى تقبلها لما يأتي قبلها وما يأتي بعدها وانسجامه معها، وقد سمّاها **الرّماني** (أحد تلاميذ **ابن السراج** المتوفى في 384هـ) بقسمة المواقع، ويقابل ذلك في اللسانيات الغربية الحديثة ما يسمى بالتوزيع (Distribution)، غير أنّ المفهوم العربي أدق وأعمق لأنّه يهتم بكيفية حدوث العناصر اللغوية من خلال مواقعها لا من خلال مجرّد الأعضاء الصائتة التي تحدثها. انظر **د. عبد الرحمن الحالج صالح،** أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللغة العربية، مرجع مذكور سابقاً، ص.39

50 ـ المرجع نفسه، ص40،

51 ـ انظر: المرجع نفسه، الهامش، ص.39

52 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** أنماط الصياغة اللغوية الحاسوبية، مذكور سابقاً، ص.23

53 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** تحديث أصول البحث في التراث اللغوي العلمي العربي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد4، الجزائر، 2006، .32

54 ـ نفسه، ص.32

55 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** أنماط الصياغة اللغوية الحاسوبية، مذكور سابقاً، ص32.

56 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** الأسس العلمية لتطوير تدريس اللغة العربية، مذكور سابقاً، ص16.

57 ـ **د. عبد القادر المهيري** وآخرون، النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1988، ص.28

58 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** النحو العربي والبنوية، اختلافهما النظري والمنهجي، بحوث ودراسات في اللسانيات العربي، الجزء الثاني، المجمع الجزائري للغة العربية، الجزائر، 2007، ص.43

59 ـ الكتاب: 7/1 (طبعة بولاق).

60 ـ المستويات اللغوية في النظرية الخليلية الحديثة هي: 1ـ الحروف الصوتية، 2ـ المواد الأصلية (الصيغ وهي الكلم المتمكنة)، 3ـ الكلم عموماً، 4ـ اللفظة الاسمية (الاسم مع ما يدخل عليه من زوائد)، واللفظة الفعلية (الفعل مع ما يلزمه من ضمائر وحروف)، 5ـ مستوى بناء الجملة، وينحلّ إلى: [(عامل معمول أول)+ (معمول ثان)]+ مخصص، انظر **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** الصياغة اللغوية الحاسوبية، مرجع مذكور سابقاً، ص.22

61 ـ مصطلح لفظة في هذا التحليل من وضع **د. عبد الرحمن الحاج صالح** الذي أخذه عن **الرضي الاسترابادي** الذي اشتهر بشرحه لكتابي **ابن الحاجب**: "الشافية والكافية"، وكان **د. الحاج صالح** قد نبّه إلى أهمية المصطلح في التحليل اللساني العربي.

62 ـ انظر: د. **عبد الرحمن الحاج صالح، المدرسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث منشور في كتابه بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، مذكور سابقاً، الجزء الأول، ص.242**

63 ـ انظر: الكتاب 50/2 و57، (طبعة بولاق).

64 ـ انظر: **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** المدرسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث منشور في كتابه بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، مذكور سابقاً، ص.242

65 ـ المرجع نفسه/ ص.249

66 ـ انظر: **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** المدرسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، بحث منشور في كتابه المذكور سابقاً، الجزء الأول، مذكور سابقاً، ص.223

67 ـ الابتداء هو الخلو من العامل اللفظي، ومعناه أيضاً عدم التبعية التركيبية، وليس هو بداية الجملة كما يعتقد البعض، انظر: **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** المرجع السابق نفسه، ص.223

68 ـ انظر: **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** النحو العربي والبنوية، مرجع مذكور سابقاً، ص.40

69 ـ الكتاب: 1/.41

70 ـ انظر، الخصائص: تحقيق **محمد علي النجار،** دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ـ ت)، الجزء الأول، ص.184

71 ـ انظر: **د. عبد الرحمن الحاج صالح،** الجملة في كتاب **سيبويه،** بحث منشور في كتابه، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، مرجع مذكور سابقاً، ص291.

المراجع المعتمدة

أولاً: المراجع العربية:

1 ـ **ابن جنّي،** تحقيق **محمد علي النجار،** دار الكتاب العربي، الجزء الأول، بيروت، لبنان (د.ت).

2 ـ **جمال حمود،** فلسفة اللغة عند **لودفيغ فتغنشتاين،** منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، .2009

3 ـ **سيبويه،** كتاب سيبويه، تحقيق وشرح **عبد السلام محمد هارون،** بإثبات صفحات طبعة بولاق، عالم الكتب، ط3، بيروت، .1983

4 ـ **د. شوقي ضيف**، المدارس النحوية، دار المعارف، ط5، مصر، 1983.

5 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، مدخل إلى علم اللسان الحديث(4)، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرّسي اللغة العربية، مجلّة اللسانيات، معهد العلوم اللسانية والصوتية، العدد4، الجزائر، 73/1974.

6 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، مدخل إلى علم اللسان الحديث(2)، مجلّة اللسانيات، معهد العلوم اللسانية والصوتية، المجلد(1)، الجزء(2)، الجزائر، 1971.

7 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، مدخل إلى علم اللسان الحديث(3)، مجلة اللسانيات، المجلد الثاني(1)، الجزائر، 1972.

8 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، الأسس العلمية لتطوير تدريس اللغة العربية، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء1، الجزائر، 2007.

9 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، المدرسة الخليلية الحديثة ومشاكل علاج العربية بالحاسوب، كتاب بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء(1)، 2007 (منشورات المجمع الجزائري للغة العربية).

10 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، الجملة في كتاب **سيبويه**، بحث منشور في كتابه، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، الجزء الأول، 2007.

11 ـ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، المدرسة الخليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحالية في الوطن العربي، المرجع السابق، نفسه.

12 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، النحو العربي والبنوية، اختلافهما النظري والمنهجي، المرجع السابق، نفسه، الجزء(2)، الجزائر، 2007.

13 ــ د. عبد الرحمن الحاج صالح، تحديث أصول البحث في التراث اللغوي العلمي العربي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد4، الجزائر، 2006.

14 ــ **د. عبد الرحمن الحاج صالح**، أنماط الصياغة اللغوية الحاسوبية، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد6، الجزائر، 2007.

15 ــ **د. عبد القادر المهيري وحمادي حمود وعبد السلام المسدّي**، النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1988.

16 ـ **د. مازن الوعر**، النظريات النحوية والدلالية في اللسانيات التوليدية والتحويلية، محاولة سبرها وتطبيقها على النحو العربي، مجلة اللسانيات، العدد6، الجزائر، 1986.

17 ــ **د. محمد مهران**، دراسات في فلسفة اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

18 ـ **د. يمنى طريف الخولي**، جدلية المثالية والواقعية في التصوّر الأنطولوجي للعالم عند **برتراند رسل**، مجلة عالم الفكر، المجلد30، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2001.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1- Austin (J.L): Quand dire, c’est faire, traduction, Giles Lane, édition du seuil, Paris, 1994.

2- Charles Henri Favrod, La linguistique, Paris, 1978.

3- Chomsky (Noam), Aspects de la théorie syntaxique, trad, Jean Claude Milner, édition du seuil, Paris, 1971.

4- Benveniste (E), Problèmes de linguistique générale, Editions Cérès, Tynis, 1995.

5- Saussure (F.D), cours de linguistique générale, édition critiqué par tullio de mouro, payothèque, Paris 1983.

6- Sioufi (G), Van raemdonck (D), 100 fiches pour comprendre la linguistique, Brèal, Rosney, 1999.

q q

التجليـــــــات الأســـــــطورية والرمزيـــــــة لشخصية المسيح

(في شعر عز الدين المناصرة)

q وليد بوعديلة *

تمهيد:

لا يجد الشعراء ـ في رحلة البحث عن السمو بشعرهم ـ غير الرموز والأساطير كي تسعفهم وتحقق شوقهم العاطفي ـ الفكري، لذلك يضفون على الشخوص والأحداث الطابع الأسطوري، لتكون ذات هوية جديدة تختلف عن الهوية الأصلية، وهي هوية ذات الانتماء الأسطوري، وقد يكون الرمز الموظف قادماً من الزمن القديم أو المعاصر، وعلى الشاعر أن يراعي التجربة الخاصة والسياق الخاص عند توظيفه الرمز أو محاولة جعله مؤسطراً، **"فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التوزيع الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديداً"(1).**

يعود الشاعر العربي المعاصر إلى الأساطير **الشرقية واليونانية، كما قد يخلق أساطيره الخاصة ويبني رموزه، وقد يجعل من بعض الشخصيات التاريخية شخصيات أسطورية، لكن يجب أن ينجح في توظيف الرمزية الأسطورية** وأن يتقن الجمع بين رؤاه وعواطفه ودلالات الرمز الموظف، لأن سعي الشعر لكي يُؤَسْطر الشخصيات التاريخية أو الدينية أو الشعبية هو سعي منطلق من خلفيات الراهن /أسئلته والشاعر/ شخصيته، قبل أن يكون سعياً منطلقاً من الوقائع التاريخية والنصوص الدينية والحياة اليومية، لذلك على الشاعر أن يحرص في بحثه عن الشخصيات التي يرتقي بها نحو الأسطورة، و"ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق الفردي والجمعي، فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي، وفقدت ـ نتيجة لذلك ـ تأثيرها الشعري المنشود"(2).

يحتاج الشاعر الذي ينشئ الأسطورة الجديدة إلى مقدرة إبداعية عميقة تنفتح على مدارات معرفية

* أستاذ جامعي في جامعة سكيكدة بالجزائر.

كثيرة، كما تقرأ ـ بوعي ـ الذاكرة والراهن، **وتتقن التشكيل الفني والإحالة الدلالية لكل التوظيفات الأسطورية الأصيلة، لأنها توظيفات تساعده في بناء أسطورته، وتقدم له العون في جعل وقائعه الفردية خافقة بالبعد الإنساني/ الأسطوري، وفي جعل لغته ترتفع في معراج التعبير، مثل طريقة التعبير في قصص الأساطير البدائية، فيتحول الشعر هنا إلى رؤيا، وهو المفهوم الذي دافع عنه رواد الشعر العربي الحر(3).**

إن الشاعر الذي يدخل في درب أسْطرة الوقائع والشخصيات هو الشاعر المبدع بالفعل؛ لأنه كان قد أجاد توظيف الأسطورة البدائية في شعره وحقق الاقتراب من روح العالم الشعري لمواجهة عالم لا شعر فيه، فإنه عندما يصنع أساطيره ويتقن أسطرة الرموز التاريخية والدينية واليومية يذهب بعيداً في رحلته نحو العوالم الشعرية والفضاءات الروحية والتأملات الوجودية، فيصل إلى الوهج الشعري بعد أن يتقن مراوغة الواقعي وتفهم الأسطوري، وهنا يتحقق الاختلاف بين شاعر ناقل للأساطير وآخر مبدع أو صانع لها.

ولم يكتف **الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة** بتوظيف الأساطير البدائية فقط، وإنما توجه إلى فضاء الأسطرة أو تشكيل الأسطورة الجديدة من خلال البحث في النصوص الدينية وفي التاريخ والموروث الشعبي، وقدم للقارئ تجربة شعرية تخفق بالكثير من التفرد والتميز، وجعلته ينجز لنفسه خصوصية في سياق الحداثة الشعرية العربية، وكانت التربة الفلسطينية هي شعلته التي تنير أمامه الطريق وتفتح على أفقه الشعري الرموز والدلالات، فأنجز أساطيره الجديدة المتفاعلة مع راهن وطنه وأمته، كما عاد لقراءة الرموز الدينية والتاريخية، وأخذ يؤسْطرها ويرتقي بها في توظيفات جميلة ضمن وعي التجليات الأسطورية.

لقد توجه الكثير من الشعراء المعاصرين إلى النصوص الدينية، واستمدوا منها الرموز في مختلف التجليات الدلالية، حيث أسعفت تلك النصوص الشعراء وقدمت لهم ما يحتاجون من أفكار وتجارب، بخاصة حول الموت والانبعاث، وهي الموضوعة التي حضرت في كثير من أساطير الأمم القديمة، وقد "تكررت أسطورة الموت والانبعاث في حضارات متعددة، وفي عصور تاريخية مختلفة، لأنها اتخذت النماذج الأصلية رموزاً، فكانت تعبيراً عن حقائق إنسانية مطلقة، فتكررت الرموز ذاتها في أساطير اختلفت فيها الأسماء وبعض الأحداث العرضية، لكنها جميعاً اتخذت بناء واحداً وجسدت حقائق إنسانية واحدة"(4)، وفي السطور القادمة سنتوقف عند الرمزية الأسطورية التي أعطاها المناصرة للمسيح في شعره.

ـ المسيح، رمزية الفداء والتضحية:

تحضر المسيحية حضوراً متميزاً في تاريخ المنطقة التي تتواجد بها الأرض الفلسطينية، وقد أفاد الشعراء من التراث المسيحي على اختلاف مرجعهم/ معتقدهم الديني، وهذه الاستفادة جعلت الشعر يرتقي ويتألق وينتقل بين مختلف الرؤى ويدفع القراء إلى التأمل والبحث.

وإذا تساءل القارئ عن المعاني التي استفادها شعراء فلسطين من المسيحية، فإن النصوص ستقدم أجوبتها، حيث **"إن التراث المسيحي بما يتـ منه من معاني الولادة المعجزة والصلب والفداء والتضحية والبحث لهو غني بالإيحاءات والرموز الشعرية المتناغمة مع عذابات الفلسطيني وهمومه وتضحياته، وتبدو صورة التطابق واضحة بين الفادي (المسيح) والفدائي (المقابل الفلسطيني)، فكلاهما يصل ذروة العطاء بالاستشهاد من أجل القضية والخلاص للآخرين"(5).**

نتساءل في هذا المقام: كيف حضر المسيح في شعر **عز الدين المناصرة**؟، ما هي الدلالات التي أضافها حضوره للنص الشعري؟ وهل اكتفى الشاعر بصوره وأخباره أم حور وغير؟ وفي ظل هذه التساؤلات، يحق لنا أن نتساءل عن تجليات توظيف المسيح من حيث قراءة الشاعر لراهن وطنه في الأحزان والجراح أو في سفر المقاومة والنضال؟

يختار **المناصرة** التماهي في المسيح، ويوظفه في كثير من شعره، ولكنه يحرص على هذا التماهي بقوة في نصه " قصيدة جهوية"، فهو يكرر اللازمة "أنا... والمسيح" عبر كامل جسد القصيدة، وينطلق بالإعلان الشعري عن قرار خطير اتخذه عن قناعة ذاتية:

سأقدم حكماً ذاتياً، عن على بالي
دون مقدمة أو تمهيد أو تبرير
كالغيث الجبلي الطافح، فاجأني
ثم تمدد كالطعنة في موّالي(6)

ثم يكشف عن أسراره الذاتية التي فاجأته وتحولت إلى موال ينشده في كل مكان وأمام كل البشر:

أنا... والمسيح
ولدنا بمنطقة واحدة
فإذا لم يطرْ في الصباح جناحي
عليك أن تقبض الريح
ثم تشم جراحي(7)

هذه أولى علامات القرب الشعري/ الأسطوري بين الشاعر والمسيح، وهي علامات تأتينا من لحظة الولادة ومن عمق الأرض(8)، بكل امتدادها الحضاري وتنوعها الملحمي/ الشعبي، ويظل القارئ يترقب ما سيكشفه الشاعر، وإذا كانت البداية بهذه الجرأة التي تتأمل الأرض والدين والأسطورة، وتغرف من تحولات التاريخ والموروث، طرفاها هما الشاعر الباحث عن أضواء تنير دربه الوطني وتسمو بنصه الشعري وهذا المسيح المخلص الحامل رسالة السماء لأرض تعاني من حصار الدناسة/ الموت، فماذا سيأتي في باقي القصيدة؟ وما يخفيه عمقها الفكري؟

يقابل الشعر بين الإنسان والأفق السماوي، ويعانق الشاعر السماء من خلال كلماته وصوره، وهو العناق الذي يرتقي على سلم الجناح/ الجراح، وهكذا تتلاحق مشاهد الأسطرة ويتحول الشعر إلى حوار مفتوح، مع كل ما هو رمزي منفلت من ضيق الرؤى العادية والتعبيرات المألوفة، ولا تنتهي رحلة الشاعر الفلسطيني بحثاً عن الخلود والخلاص، وكأن **"جلجامش"** يعود مع **"المسيح"**، كي يساعدا المناصرة على الاقتراب من عوالم القداسة الإلهية/ الحياة، و**"جلجامش"** صار رمزاً من رموز الشكل الإنساني، وصارت قصته حواراً مفتوحاً حول الشرط الإنساني، لقد ناطح الآلهة ليجلب لنا سر الحياة ومفتاح لغز الموت ومغزى العيش في هذا العمر الضيق... أراد لنا أن نكابد لكي ينفتح لنا صندوق المعرفة، أما **المسيح** فصار رمزاً للانتقال من الموت إلى الانبعاث، ومن ضيق الألم إلى فسحة الأمل، لذلك نجد **المناصرة** يواصل شوقه إلى التماهي والتوحد في **المسيح**:

أنا... والمسيح
راعيان.. وضد المجوس
ـ أنا... والمسيح
مشينا على الشوك
ثم المسامير
ثم جُررنا وراء الخيول
وكانت ورائي جيوش المغول
تكرّ بأسنانها الذهبية مثل اللصوص
على تلة المنحدر
لتنعف في النهر كل اللصوص
حينذاك هزمتُ وأطبق جيش الظلام

إن الخلفية الاجتماعية للشاعر والمسيح واحدة، تحيلنا على الرعي ومن ثم الارتباط بالأرض وبالطبيعة، مع ما في هذا الارتباط من اقتراب من الذات الإلهية بالنسبة للشاعر، وحمل للرسالة المسيحية بالنسبة للمسيح، فكأن الرعي يساعد على التفكر والتأمل، قصد إيجاد الحلول والوصول إلى الإنقاذ الشامل لهذه البشرية المخنوقة بالآثام والمفاسد، ولا يقتصر الأمر على معاناة الفلسطيني في أرضه، وإنما هي معاناة إنسانية، فتكون شخصية المسيح هي الحاملة للواء الهموم والأحزان الذاتية، وهي التي تنبض بدلالات الفداء، وقد وجد الشعراء المعاصرون "أن صلب المسيح وفداءه للبشر تكفيراً عن الخطيئة الكبرى يخدم هدفهم الفني في الرمز إلى التضحية المطلقة والفداء النبيل، فلم يتوانوا عن استخدام هذه الصورة بغض النظر عن المعتقد الديني"(9)، وهذا الاستخدام يلتقي من خلاله المناصرة مع شخصية المسيح في الرعي ومقاومة "المجوس"، فمجوس الشاعر هم أعداء أرضه وتاريخه وأمجاده، ومجوس المسيح هم أعداء رسالته السماوية.

لا يتوقف الشاعر في بحثه عن علامات التماهي مع الرمز الديني ويواصل سفر الأسطرة، فالشوك يدمي قدميهما والمسامير تشوه جسديهما وجيوش المغول تمعن في البطش بهما، ولنلاحظ كيف يستعين الشاعر بكل رمزية تاريخية أو دينية تصف له همجية ووحشية الأعداء، ولنتأمل هذا اللقاء بين المجوس والمغول في جسد شعري واحد، لكي يستطيع المناصرة فضح الآخر/ العدو من جهة، وكشف رهبة الراهن الفلسطيني ومأساوية وضعيته (هي المأساوية التي تلاحق مصير المسيح) من جهة أخرى.

عندما نذهب بالتحليل بعيداً نكشف مأساة الشاعر في هذا الضياع بين الراهن والحلم كما نقرأ اتحاد المأساة الذاتية مع الموت بمأساة فلسطين، ويظل الشاعر/ المسيح يبحث عن التغيير من دون أن يتراجع أو يحزن، ودون أن يغرق في الألم رغم أن "جيوش" الظلام قد هزمته، لكن الحياة ستعود، ولن يبقى الموت قابعاً على الصدر/ الإنسان ـ الأرض، لأن "المصلوب في كل زمان ومكان برغم انقضاء حياته تبقى دعوته وكلماته وأحداث حياته قصة تروى لتؤثر في مصير الشعوب وتضع في غدها الحياة، وبهذا يتم البعث للثائر المصلوب"(10)، كما يتم البعث للشاعر الذي يخفق قلبه بيوميات المقاومة وتتحرك كل كلمات شعره بعطر الأرض، فلا يرضى الشاعر/ المسيح بغير دور المجد والعزة، ولن يمشي إلا في طريق فكرته ومشروعه المقدس.

يتفاعل المناصرة مع ذات المسيح، وينقل في شعره قصة صلبه:

أنا... والمسيح الذي كان جاري هناك
المسيح الوفي الأمين
شم رائحة فانتبه

أن مشنقةً ثم تفصيلها في الظلامْ

وأنّ الوشاة على النبع ينتظرون القرارْ(11)

ثم ينتقل إلى قصة جرحه ومشاهد الألم الفلسطيني/ الإنساني:

وكفّاي قد شققتْ

كثياب المسيح على اللّوح

في ساعة الصلب والمعجزات

أنا منزل خلعوه ورشّوا الرماد

على أنهر الذبح والسبخات(12)

يريد الشاعر أن يطل على مدارات رعب القصة/ الرمز، وأن يعبر عن عنف اللحظة التي عاشها المسيح، وهذا يدفعه إلى ولوج رهبة الظلام ودنس الخيانة، فالمشنقة/ الدناسة تنتظر تشويه جسد المسيح/ القداسة، بل إن الشعر يذهب بعيداً في كشف الخلفية الأسطورية **فيحيلنا على صورة الوشاة، ويتجه نحو الدرامية ويتجاوز الغنائية، "فالوفاء والأمانة مناقضة للخيانة والوشاية، ليكون المسيح مواجهاً لطرفين: طرف يحضر المشنقة وهو السلطة، وطرف يشي ويخون وهم المنتظرون تنفيذ الإعدام، وليس من المصادفة اقتران الأنا بالمسيح الرمز، حتى إذا كانت الأنا فيما بعد مقطوعة الخبر، غير داخلة في دائرة الصراع، محاولة لتهيئة حضوره في بيئة حافلة بالمناخ المسيحي**"(13)، وتقديم العلاقة الثنائية الشاعر/ المسيح في سياق نصيّ لا يعلن الاختلاف بينهما، فهما يقتربان في الأشواق والأحلام، كما يلتقيان في العذابات والجراح، ويتماهيان عبر مشهد الأعداء الذين يلاحقونهما ويريدون خنق طموحهما نحو السعادة/ التحرر، ولا فرق هنا بين سعادة الاستقلال وتحرير الأرض وبين سعادة الانفلات من قيود الفساد والتحرر من استبداد الظلم والخونة.

نقرأ في إنجيل **لوقا** مشهد الصلب: "فناداهم أيضاً **بيلاطس**، وهو يريد أن يطلق **يسوع**، فصرخوا قائلين: أُصلبه، أُصلبه، فقال لهم ثالثة: فأي شر عمل هذا، إني لم أجد فيه علةً للموت، فأنا أؤدبه وأطلقه، فكانوا يُلحون بأصوات عظيمة طالبين أن يصلب، فقويت أصواتهم وأصوات رؤساء الكهنة، فحلم **بيلاطس** أن تكون طلبتهم، فأطلق لهم الذي طرح في السجن لأجل فتنة وقتل الذي طلبوه وأسلم يسوع لمشيئتهم"(14)، وتحقق طموح الوشاة وتم الصلب في مكان اسمه "الجلجلة" مع لصين، وذلك حسب رؤية الدين المسيحي.

والشاعر يتأمل مشهد الصلب وينقله شعراً، ويمزج مأساة الفلسطيني مع المسيح؛ فالكف قد شققت كما شققت ثياب المسيح، وهذا العذاب المادي/ الجسدي هو نتاج لصوت التغيير الذي انطلق من الشاعر/ المسيح، ومن ثمة فهو مقابل إنساني يريد أن يوقف صوت السماء القادم كي يمنح السعادة والحياة للأرض، ولن يتراجع المسيح عن صوته، لأنه "الكمال والنتيجة الحتمية للتحرك إلى النظام من خلال الروح، لذلك فهو المركز العظيم الذي يشع بالنظام في التاريخ كله"(15)، بحسب الوعي المسيحي، لأن الله قد تجسد بصورة كاملة في المسيح، ورغم قيود وممارسات الخونة والوشاة فإن النتيجة هي الانتصار المسيحي الافتدائي على الصليب، لأن المسيح/ الحقيقة المقدسة هو مخلص البشرية، لامتلاكه روح الله، وهي الروح التي تنتقل ــ عند المسيحي ــ لكل مؤمن بالمسيح ويشاركه في الوجود المقدس بصفة مطلقة.

ويتعادل "منزل" الشاعر مع "جسد" المسيح من خلال فعل رش الرماد في الأنهر، وتلك إشارة أخرى إلى تجدد الحياة وعدم الفناء، كما أنها إشارة إلى الاستمرار والتواصل وعدم الانقطاع، ويمكن للقارئ أن يتفتح في تأويله على كل أساطير البعث من الرماد وعدم الفناء/ الموت، ونجد دلالات القيامة والبحث في باقي القصيدة:

ترى: هل أشبه نخلك بالمريمات

يُخبّئن بعض الصناديق تحت سلال العنب

ليوم... يقوم المسيح على التلة العالية

ليشرب من دمعة الدالية

ليفتح أبواب هذي الصناديق

في ليلة الانطلاق(16)

قد حضر الرمز الديني الذي اختاره الشاعر واستعان بمرجعياته في تشكيل شعري نابض بالأفكار والتصورات التي لا تجعله غريباً عن سياق النص أو سياق تجربة الشاعر، بل هو ليس بالغريب عن السياق الفلسطيني المقاوم/ الباحث عن الخلاص، كما أن توظيف الشاعر **لمريم** قد جعل النص أكثر انفتاحاً على رمزيات الحياة، فكأن **مريم عشتار** أخرى تمنح الأرض الخصب وتساعد الشاعر/ المسيح في رحلة التغيير والإصلاح، فمريمات الشاعر والأرض والذاكرة "شبيهات **بعشتار** التي تعمل على تهيئة ما من شأنه إعادة **تموز**، فدورهن تخبئة الصناديق ليوم البعث والمواجهة، مسهمات في عثور عنصر التصدي/ المسيح/ المكافح على سلاحه عند التحدي، أي أن الرمز "مريمات" هو رمز مساند للرمز الأسطوري المتفرد ــ المسيح"(17).

يترقب الشاعر عودة المسيح بكل ما تحمله رمزيات البعث/ العودة:

متى تأتي، متى تأتي، متى تأتي

تحرّك هذه الأمة(18)

ويبحث عن الأجوبة التي تجيب عن أسئلة الضياع والفناء أين يحاصران الأرض والإنسان في فلسطين:

كم سيبقى من القهر، من حصّتي.. يا يسوع؟!!!

أيها الرعوي الذي يركب الآن مهرته في الحقول

على رأسه تاج شوك وسعف النخيل

قل لنا كيف نمشي إذا طاف هذا الحرسْ؟!!!

كيف تجلب مريم هذا المساء حليب الرضيع؟(19)

يرتبط أمل الانبعاث الكوني ـــ الإنساني بالمسيح، فهو بافتدائه يقدم الحياة المتجددة، لذلك تكثر أشواق انتظاره في ضمير/ وعي الإنسانية منذ القدم، وهو في شعر **المناصرة** يحمل رمزية الافتداء من جديد، فلا يدل على معنى جامد ولكن متحرك، فهو دالٌ مفتوح على إيحاءات الانبعاث والاستمرار، وقد ارتفع **المناصرة** بواقعة صلبه في مدارج الأسطرة، مستفيداً من بعدها الرمزي الديني وتحولها إلى طابع أسطوري.

بعد قهر **يسوع**، يتساءل الشاعر عن نصيبه من هذا القهر؟ كما يتساءل عن إمكانية التغيير والانتصار في ظل وجود الحرس/ الصهيوني؟ بل كيف تستطيع **مريم/ فلسطين** أن تقترب من الرضيع/ الفلسطيني لتمنحه الحليب/ الحياة؟ إنها أسئلة يتداخل فيها الشأن الراهني في فلسطين مع الشأن الديني ـ الأسطوري في قصة المسيح.

يجب أن يعود المسيح كي تعود معه الحياة، إنه لن يبقى في الموت بل سيأتي ليحيل الفناء إلى خصب والعدم إلى وجود، وستكون له قوة كي يواجه دلالات الموت والخراب، لأننا "نجد في المسيح النهايات التي توجه إليها تناغماً مع الذات المقدسة لقد قدم نفسه للموت لذلك فإنه انتصر، ليس فقط على الخطيئة ولكن على جميع حدود الوجود، لقد اتضح حبه كقوة أقوى من الموت، إن موت جسده على الصليب هي اكتساب الحياة"(20)، وعلى الفلسطيني أن يعي ذلك، ليتخذ من المقاومة والنضال سره وسلاحه، ليكتسب حياة أهله، وأرضه، وعليه أن يتماهى مع كل رموز الانبعاث من تموز إلى المسيح، إلى غيرهما في الذاكرة الأسطورية والملحمية وفي النصوص الدينية.

هي رحلة صعبة، من الموت (الصلب) إلى الانبعاث والخلاص، مروراً بالفداء والتضحية، لكن الضرورة الإنسانية والإلهية تقتضي تحمل الصعاب، ويجب أن يتم التفاعل مع قلب المسيح لكل من يطمح إلى الخلاص /الحرية:

هل أنتِ قميصي، كفني، هل أنت شراب الموجوع

فلماذا أجبتك، قومي ارتحلي من قلب يسوع(21)

بعيداً عن التصورات الدينية حول فكرة الإثم/ الخطيئة التي يحمل المسيح رسالة افتداء البشرية منها أو فكرتي تقمص الإله في الإنسان والصلب، فإن الشاعر قرأ بوعي شعري وخلفية دينية وطموح جمالي رمزية المسيح، ثم انطلق في جعل "الفداء" أسطورة، متفاعلاً مع أسطورة تموز، وهنا يتداخل الشعري بالديني وبالأسطوري، ولا ملاذ للمحبوب/ فلسطين من التوحد في المسيح والارتحال الوجودي من قلبه ومعه ترياق الحياة ومعنى المقاومة، فيكون قلبه (المحبوب ـــ فلسطين) من قلبه (المسيح ـــ المخلص)، ف "شخصية المسيح سماحة ونبلٌ، وفي قصة استشهاده عذاب وتضحية، ولذلك نجد هذا الرمز اليسوعي يتكرر كثيراً في الشعر الفلسطيني المعاصر، لأنه رمز المعاناة والمحنة، لما يعانيه الفلسطيني في الداخل والخارج"(22)، ومن ثمة نجده ـ كذلك ـ يتكرر في شعر المناصرة:

أنتظر مسيحي المصلوبْ

أنتظر مسيحي المصلوبْ(23)

تبقى الروح أسيرة ما لم تدخل إلى "الجلجلة"، وإن الجسد يبقى مقيداً ما لم يصلب، وفعل الصلب يرتقي بالمصلوب إلى القيمة الإنسانية التي لا تعترف بالحدود بين البشر، وعلى الفلسطيني أن يتحمل العذابات لأجل أهله ووطنه، والمناصرة يظل ينتظر المسيح المصلوب، ومن ثمة ينتظر البعث والحياة، كي تتحول أزمنة اليأس والضياع إلى أزمنة الأمل والنهوض، وكي يكون هو ذاته الشاعر/ المسيح الذي يفدي وطنه ويواجه العدو، وذلك ما أراده الشعر العربي الذي وظف المسيح، "إذ تماهى الشاعر الحديث مع المسيح متمثلاً دوره لإنقاذ شعبه، جاعلاً من قصيدته درب جلجلة تحتضر الحياة فيها، لتعود من جديد نظرةً، خاليةً من الشر، وتحمل الخلاص للجميع"(24)، **ولا شك أن الصهيوني المحتل هو الشر الملاحق لفلسطين، وإن التحرر منه هو الخلاص للإنسان الفلسطيني ولأرضه، ولأن هذه الأرض تعاني من الظلم والاضطهاد وهي محاصرة بسياسة التجويع/ التفقير**، فلا يستغرب القارئ هذا الحضور المكثف للمسيح في الشعر الفلسطيني عامة وشعر المناصرة خاصة.

ويوظف الشاعر قصة المسيح عندما يتنبأ بخيانة أحد أتباعه وتنكره له(25)، وتجلي القصة يكون من العنوان، فالقصيدة بعنوان "خيانة"، نقرأ:

وعندما قلتُ لهم
أطعمتُكم من كسرة المشتاقْ
ومن جرار الخمر... والأشواقْ
ينكرني قبل طلوع الشمس في الأسواقْ(26)

يتحول المناصرة هنا إلى مسيح، يمنح الخير والحب ويتعرض للنكران والخيانة ، فهو يتقمص دور المسيح ويعتنق حركاته وأفعاله، كما يتواصل مع كل صغيرة أو كبيرة في قصته، وهذا المشهد بداية لمشاهد أخرى، وبداية لعذابات قادمة فيها الشاعر/ المسيح:

وقال لي: لو جارت الأقدارْ
عليكَ لن أكونَ مُنكراً
وجاء يوم أصفرُ وحالك ثقيلْ}
وعندها أنكرني
قبل صياح الديك في الحقولْ
سلّمني مع الصباح للعدا(27)

إن التعبير هنا بالقصة الدينية ــ الأسطورية الخاصة بالخيانة هو وسيلة للتعبير عن التجربة الفكرية والعاطفية الشخصية والجماعية، وكأن الشاعر الفلسطيني ينجز وقفة محاسبة لكل الخونة في مختلف الأمكنة والأزمنة، ويحدث المزج بين الذاكرة والراهن في العمق النصي، وما على القراءة إلا أن تبحث عن الضحية والجلاد، وعن القاتل والمقتول، وعن الأمين والخائن، فالنص الشعري ينزع نحو التلميح ويرفض التصريح.

جاءنا تجلي قصة خيانة المسيح من العنوان، وتوسع في كامل القصيدة، عبر تقنيات التضمين والتناص والصورة، ولم ينجز الشاعر تشويهاً أو تغييراً، كما لم ينزع نحو الغموض في رؤيته.

فمن الفعل إلى رد الفعل كانت رحلة هذه القصيدة مع المسيح، ورغم أن الفعل كان إحساناً ومحبة، ففي الإنجيل "فقد جاؤوا ليسمعوه ويبرأوا من أمراضهم، وكان الجمع كله يحاول أن يلمسه، فقد كانت تخرج منه قوة تبرئهم جميعاً"(28)، فإن رد الفعل كان جبناً وخيانة، فهل يحيلنا الشاعر على يوميات وطنه؟ هل يوجهنا نحو خيانات الراهن عبر شعرية الذاكرة؟ وإذا كان يقصد ذلك، فمن هم الخونة؟ هل هم في داخل فلسطين أو خارجها؟ وهل هم أبناء هذه الأرض؟

تكثر الأسئلة التي تبحث عن الأجوبة، ولو لم يكن النص جليلاً ــ سامياً لما فتح القارئ كل هذه الأسئلة، لأن النص الناضج هو الذي يتحدى القارئ ولا يقدم أسراره في ظاهره، كما أنه هو النص الذي تختلف وتتنوع دلالاته من قارئ إلى آخر، ونحن هنا نحتاج إلى معرفة دينية، تاريخية سياسية كي نستطيع اكتشاف "الخائن" رغم أن معرفته ستتطلب من القارئ الانتقال من الوطن إلى الأمة.

ورغم الخيانة فإن الموت سيتراجع وإن الأرض ستحيا، فالمسيح سيعود ويخلص هذه الأرض، والمناصرة ينتظره كما ينتظر إشراقه الأمل/ الحرية في فلسطين، فهو "الأمل بالانبعاث بعد الموت، بالنور بعد الظلام، فالشاعر يشعر عميقاً بأزمة الحاضر الذي يتهالك، المليء بالحقد والخراب والظلم، فيعلق حلمه لوقت آخر، ساعياً إلى مشهد آخر"(29)، يكون الانتصار فيه للفادي الفلسطيني على منوال الطريقة اليسوعية في التضحية ثم الخلاص.

يشير حضور المسيح في شعر المناصرة إلى معاناة فلسطين كما يشير إلى أحلام الفلسطيني في السعادة، وبينهما يعانق الشاعر دلالات الصبر، الموت، الصلب، البحث (...).

لا يحتاج المناصرة إلى مساحات تعبيرية كي يختصر لنا توظيفه لشخصية المسيح، فهو يتقن التكثيف الدلالي والتركيز التعبيري، فهذا المسيح ــ في الشعر ــ صابر على آلام الصلب، وهو منتهى شكوى المناضل الذي يصارع ــ في كل مكان أو زمان ــ الموت في ميادين التحرير الوطني، وهو رمز صلب المحبة والخير، وقتلهما في القلوب الإنسانية واقتلاع الخصب والنماء من جذور الأرض، ويظل البعث منتظراً "عيسى قام... قام". وهكذا "تنهمك لغة التعبير الشعري عند المناصرة بين مرحلة شعرية وأخرى، في حساسيتها الداخلية وخصوصية منظوماتها المرشحة لفعل الخلق في الميدان الشعري، بالقدر نفسه الذي يتجه فيه الأداء التشكيلي الصوري إلى مزيد من التركيز واختزال الزوائد والاستغناء عن الوحدات القليلة الفاعلية"(30).

يتحول المسيح في هذا الشعر إلى خلفية دينية ــ أسطورية تسهم في بناء الشكل الشعري وتجعله مستوعباً لأفكار ومشاعر المناصرة ومجسداً التيه الفلسطيني، وهو الخافق بالحنين إلى العودة والمتمسك بالثورة والمقاومة، لتحقق رؤية الشاعر للعناصر التاريخية والدينية والأسطورية باعتبارها حية/ متواصلة وليست ثابتة/ منقطعة، وإذا كانت رسالة يسوع عالمية(31)، فإن رسالة الشاعر ــ كذلك ــ تريد أن تكون عالمية، فهي تنطلق من المحلي إلى الكوني، وتبحث عن القيم الإنسانية العليا، لتتوحد فيها وتسعى لتحقيقها.

لقد وجد الشاعر في المسيح نموذجه الثوري الذي يريد أن يرتقي بالإنسان وأن يحرره ويمنحه المحبة والخلاص، وذلك بالفداء والانقلاب على السائد/ الواقع، والانقلاب على القيم القديمة لن يتحقق بسهولة، ولا بد من الصراع، لأن حركة

يسوع تريد تغيير المجتمع القديم تمهيداً لإحلال المجتمع الجديد، ولكن الوصول إلى الخلاص والفلاح لا يكون إلا عبر جسر من التعب والمعاناة قبل العودة والانبعاث.

الهامش:

(1) **عز الدين إسماعيل**: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص 172.

(2) المرجع نفسه، ص 176.

(3) انظر **فاتح علاق**: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2005، ص 113، وما بعدها.

(4) **ريتا عوض:** أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 40.

(5) **نزيه أبو نضال**: جدل الشعر والثورة، ص 157.

(6) **عز الدين المناصرة:** رعويات كنعانية (1991)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط5، 2005، ص 666.

(7) المصدر نفسه، ص 666.

(8) للتوسع حول مكان ميلاد المسيح، انظر **فراس السواح:** الوجه الآخر للمسيح، دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط1، 2004، ص 117 وما بعدها.

(9) **عز الدين المناصرة:** رعويات كنعانية (1991)، الأعمال الشعرية، ص 667.

(10) **أنس داود:** الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 252.

(11) ــ **أنس داود**: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 25.

(12) **عز الدين المناصرة:** حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات ــ 1990) الأعمال الشعرية، ص 629.

(13) المصدر نفسه، ص 630.

(14) **أحمد خليفة:** التحوير البنائي الأسطوري، ضمن كتاب "**عز الدين المناصرة**، غابة من الألوان والأصوات"، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2006، ص 311.

(15) **إنجيل لوقا** 23، 20، 25.

(16) **ديفيد ووش**: عصر ما بعد الأيديولوجية، ترجمة **سامية الشامي، وطلعت غنيم**، مكتبة مدبولي، مصر، ط1، 1995، ص 254.

(17) **عز الدين المناصرة**: حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات ــ 1990)، الأعمال الشعرية، ص 631.

(18) **احمد خليفة:** التحوير البنائي الأسطوري، ص 313.

(19) **عز الدين المناصرة:** الخروج من البحر الميت (1969)، الأعمال الشعرية، ص 216.

(21) **ديفيد ووش:** عصر ما بعد الأيديولوجية، ص 255.

(22) **عز الدين المناصرة:** قمر جرش كان حزيناً (1977)، الأعمال الشعرية، ص 246.

(23) **ناصر لوحيشي**: الرمز الديني في الشعر الفلسطيني، دار الطليعة للنشر، الجزائر، 2004، ص 77.

(24) **عز الدين المناصرة:** لا أثق بطائر الوقواق (1999)، الأعمال الشعرية، ص 850.

(25) **كامل فرحان صالح:** الشعر والدين (فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي)، دار الحداثة، لبنان، 2006، ص 323.

(26) أنظر **إنجيل لوقا:** 23، 55، 60.

(27) **عز الدين المناصرة**: يا عنب الخليل (1968)، الأعمال الشعرية، ص 97.

(28) **عز الدين المناصرة**: يا عنب الخليل (1968)، الأعمال الشعرية، ص 97.

(29) **إنجيل لوقا** 6: 18 ــ 19.

(30) **كامل فرحان صالح:** الشعر والدين (فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي)، ص 334.

(31) **محمد صابر عبيد**: حركية التعبير الشعري **(رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة)**، دار مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2006، ص 40.

q q

كمجلــس العــزاء وافراً..
(بطاقات ملونة)

q ريما خضر *

بطاقة أولى

أيتها الأسواق المقفرة
افتحي أبوابك التائهة عنا
واسمحي لعربات تجوال الأقدار..
بالسير قليلاً...قليلاً فقط
نحو قلوبنا..
فنحن بحاجة إلى الفرصة الأخيرة
لنجمع عمرنا المشتت على عتبات الأيام.

***

بطاقة ثانية

أيها الليل الغافي بعيني فلسطين
نحن اليقظون في خرابك
والشاهدون على دمارك
أما من فجرٍ يسطع في سماء هذا الزمان؟؟!
نحن المرتبكون في أحلامنا
أما من فوضى جديدة ترتب نومنا؟؟
أو.. أحلام أجمل لنعاسنا القادم؟

سئمنا يقظتنا..
أين أنت أيها الحاضر؟؟
أمازلت تشيع الغد القادم؟
وتمحو حُطام الماضي الراحل؟؟!

بطاقة ثالثة

حدّثني عن جرحك قليلاً
ليس مهماً أن يكون كالبحر عميقاً
أو كالموج عالياً
لأرسمه بخطوط جراحاتي!!

---

* شاعرة من سورية.

حدّثني عن جرحك قليلاً
أهو كالصمت هادئٌ؟!
ليبحر صراخي على زورق الآهات
ليس مهماً أن تُعطِيَني أبعاداً للجرح
لأدرك هوية انتمائه...
إن كان أطول من خط الاستواء فهو واضح
وإن كان أبعد من المتجمّدَين فهو واضح
فسلاماً على جرحٍ بحجم معالم الأرض.
حدثني عن حزنك القادم..
ليس مهماً أن يكون وافر الدمع
كمجلس العزاء
لتتقمّص عيني لون حزنكَ
وسوادها ...
وهذا الحداد.

***

بطاقة رابعة

هنا..حيث السطور
تنتظر أصابع الأكفّ المحناة
تبدأ أغاني الصمت الحزين
ويبدأ الرقص الجميل
وتنتهي أكاليل عروس أوراقنا
هناك...حيث القلب يفتح آخر نافذة للحب
تبكي مآذن الانتظار البعيد
في مساجد الفراق
وتركع كلماتنا خشيةً للحب
نخاف صدأ الحروف وعفن الكلام
فنمضغ خبز أحلامنا..وننام

***

بطاقة خامسة

للصمت نكهة الهدوء
في أطيان الكلام..
عجينةالإيمان لخمائرالرؤية
في أوردة الأحلام..
وأنت على دروب النعاس
تتثاءبُ أسئلة الأيام..
اركع..
اسجد..
تنحَّ عن الليل فالفجر أضحى..
وطارت أسراب الحمام
كيف حال الشتاء من بعدي
وحال مطرالكلام؟؟
يا غمامة الحب هاهنا أنا
أنجب من الضباب غلام
أسمّيه.. الهوى
وتارة أسلُّه من غمد الشوق كالحسام

***

بطاقة سادسة

أنثى للجدل الطويل..
سيدة للمطر الجميل..
كالهمس في أذني الشتاء
هكذا..كانت ألوان انتظارها
سجائر الموت تحرق القبور
ويبقى الدخان كالبخور..
تلك أرواح عاشقين أيقظهما الحلم.
ـ قالت في صمتهاـ
وهل للصمت كلام في لغةالألم؟؟
دثرت سرير الليل بغطاء الأمل
وانتظرت...
في البعد الآخر للقلب المنكسر
رجل يرسم ...
غلاف الرواية الأولى للحب
وتباشير دعوة صلاة للرب
وهل في القلب أصدق منهما..
ربٌ نعبده.. بنبض الحب؟؟

***

بطاقة أخيرة

بعيداً عن أسلحة الكلام اليتيم
أزرع ألغام حروفي في حقول عينيك
وأرفع بيرق فرحي الأول..
ومفرداتي الأولى..
في عمق اللغات المباحة.
بين عمري ويديك..فواصل
وعامٌ من الحدس...وحدسي
فأنا اكتمال الخيال حين افتراضي
وأنت كأنك اكتمال المرآة في انعكاسي
يشبهك حلمٌ يعرّي ليلي
وهذا الخريف يتقمص لوني ولحني
كلما كنست عن رصيف السقوط خيبتي
عاد الخريف يجر أذيال الشحوب

***

قلبٌ يغني لو بكى....

(ولد يغني في زحمة الموت)

q خالد زغريت *

لولا غزال الموت يركض في عيوني
لم أكمّل من نثار فؤادي الصحراء
لولا بالبكاء
برئت نساء من دماي وبالغناء
غفلت ذئاب عن بقاياي المثيرة كالذرا
لولا أظافير الصحاب لما انحنيت بكبرياءْ
حتى أنقي وردها قلباً خفيفاً
في يدي تتشقق الدنيا قميصاً
من حفيفي بالفضيحة
كم أداري قرب أحزاني تجاعيدي جبالاً
حاضناً مدناً بجرحي
كم... وثور الأرض ينمو في دمائي كي يفتش عن مناف لي

فأسري في قباب الدمع
تسقط في رسالاتي الجهات... بجثتي شوك الخطايا
سوف أمشي حاضناً تفاحة الضالين
يحرسني ضياعي في الدروبْ
كم ميتة ظمأ ستلزمني
لتبدع (هاجري) بصفا دمائي نبع زمزمها
... لديني يا دروبْ
قرب الصدى
أو من حصى منعت خيول الروم من وطء الهبوبْ

عبثاً لديني مرة أخرى لأكبر دميتي
قلبي على قلبي يصلي لي صلاة الغائبينْ
لأرى ورائي جثتي نحو حتفي كي أغني للفرحْ
والقلب مصباح يضيء لو انجرحْ
كم كنت أنتظر القصيدة كي سدى
تلد اليتامى من ورقْ
أو تنفض الأعداء من يسرايّ بيضاً كالعرقْ
كم كنت أمشي نحو حتفي كي أغني للفرحْ
وأحبكمْ
يمنايَ تحصي خبز أمواتي بلاداً تفتضحْ
لم يبق في صدري دموع
كي أغسّل عن أظافركم دمي
لم يبق في حلقي صدى حرف

---

* أكاديمي وباحث من سورية.

أذهّب في خناجركم بلحمي شكل مرثاتي
لتكبر أغنيات القهر شوكاً في فمي
صمتاً وكنت أحبكم
كم يا مرايا الروح كنت أحبكم
وحّدت بعضي الحر من بعضي
إنني شهداء نفسي
دمعتي قلب القرى
نسيته سهواً
سلة في زحمة الدنيا
ولد أنا
ما ضر لو غنيت إن شيعت نعشي المطمئن اليوم وحدي

طفل أنا
ما ضر لو تبنون أوطاناً بألعابي
ومن ضحك النشيدْ
حر أنا بدمايَ حر فيّ وحش
لو يطوقني بمخلبه
أعانقه شهيدي لو أنا كنت الشهيدْ
فأنا وصايا البحر للنعش الأخير
أنا بقايا الجمع أعمدة لهذي الأرض
غني يا دروبْ
قلبي على قلبي يغني لو بكى
لأرى ورائي جثتي أرض الغروبْ

q q

شموس لمكتب عنبر

q محمَّد الفهد *

في دربنا بين البيوتِ،
شوارع الشام القديمةِ،
كنتُ أسمعُ صوتَ تاريخ المدائنِ،
صوتَ أنفاس الخيول
تجَهِّز الدربَ الطويل إلى العبور،
لتوقظ التاريخ في أيَامه الأولى،
وما تركتْ بأندلس العيون ظلالها
فوق القصيدة والوشاح.
هذي دمشق إذن،
ضلوعٌ للحكاية، سنديانُ الوقت خاتمها المجلّي،
صوتُها فوق الحجارة شرفةٌ تمتدُّ نحو الضوء والأنفاس،
ما قالته مئذنة الكلام،
غمامُها ما أشعلتُ فوقَ الدفاتر
من مساءٍ يرتمي فيه السريرُ،
يعيدُ للأشياء نكهتها،

وشهوةَ الرغبات في هذا الصباحِ.
هذي دمشق الحبَ
يعلو صوتُها فوق المآذن والندى،
ترتاحُ في عطر الورود،
حمامُها فوق البيوت نوارسُ الغادين
نحو اللّون والإشراق في رؤيا،
تمورُ الآن في وجدٍ،
لترمي في صفاء القول فتنتَها،
وأصواتاً يرنَ بحرفها لفُّ الزواريبِ الصغيرة،
والأصابعُ تُنعش الخشبَ القديمَ على الأرائكِ والدفوف،
وما تراءى في عيون البنت عاشقة الرياح.
ليصير لحناً في دروب الحبِّ،
يكمل دورةَ الهجرات في أشواقها نحو الجراح.
فتحسُّ أنَ الإصبع المعشوق
يرمي دمعَه فوق الشبابيك التي أخذت عيونَ الضوء

* شاعر من سورية، رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بحمص.

وارتحلتْ لتنسج قُبلة رحلتْ إلى كف الحبيب
وقد تعرَّش فوقها ظلُّ الكؤوس، تناشدُ الأجسادَ في هذا الرواح.
هذي دمشقُ الدفء،
بنتُ الوشوشات على القميص،
يطير من أنفاسه ظلُّ الحبيب إلى الحبيب،
ليعلنا جسدَ الكواكب في الجناح.
أحجارُها جسرُ النهار
يقوِس الطرقات نحو الزهر،
نارنج البيوت ومائها،
فيروحُ شعرٌ نحو ترتيب المكان،
فكأنَ في غرناطة الأحباب اسماً أو ظلالاً،
صادقتْ شحرورها،
فدنا التأوُّه، نسمةُ العشاق، سنبلةُ البقاء
وما تعتَّق في المُباح.
هذي دمشقُ الوجد،
رعشُ البنت حين تسائل الأمواجَ:
هل حاراتنا هذي أم الأبواب أخرى؟
ثمَ تلبس خاتماً لا يعرف الغرباءُ سورته
ولا ظلُ السرير إلى الرواح.
هل في دمشق عنابرُ التاريخ،
في أفيائها دربُ الشموس تضيء معرفة
وأحلاماً، وشاحاً للمرايا، شهوةَ الينبوع
خابية الزهور غموضَها
فهنا الشيوخُ، رسائلُ العشَاق
أصواتٌ لأول صرخة للشعر عند نزار شاعرها الجميل،
وما تبقى من سنابلَ في دروب الحبِّ في ظلِ المكان.
هذي دمشق الآن، أوراقُ الزمان من القناطرِ والشوارع،
دمعةُ التاريخ ترمي هيكلاً أوحت به أسماؤها فوق الزمان،
فكأنها فوقَ الدهور مسافةٌ للضوء،
ترمي جمرها، لتفيق أركانُ الأنوثة
فوق حائطها المسوَّر بالعيون مسافة
لتكون مئذنة الفصول، ودربها الفضيَ في هذا الحنان.

هذي دمشق تجالسُ الغادين في نقص الحكاية،
ما تقولَ في المكاتب من عيونٍ،
بات حبرٌ يرتدي أصواتَها،
ويسطِّر الألوانَ فوق الظلِّ مرتاحاً بنا،
فيروحُ شعرٌ نحو ترتيب الحواضر والجنان.
فكأنَّ غيمَ الكون يدرجُ نحو مئذنة
تخبئ سرَها في درب نافذة،
لتسمعَ صرخة الشعراء في ثغر الإناث
وقهوة الطرقات، ما قالته من سرٍّ سماحُ...
ومن سماح الآن في هذه القصيدة؟
كيف نادتْ ظلَّها قرب الحجارة،
قد تعانقَ دربُها بالماء،
حين يصير في عشبٍ ويدخل مكتب العنبر؟.
سماحُ الآن سيدتي برفقة شاعر،
تخضرُّ في أصواته لغةُ الغياب،
وشرفةُ الكلمات حين يمسَّها صوتُ الأنوثة،
قد تجَلى بالموسيقا والشرابِ.
نسج القصائد وحشة
فاصفَرت الكلماتُ فوق دموعه
وتسلق اليأسُ المعتَق في عروق الكرم
حتى أوغلَ الدربُ الصغير
إلى الفجائع وارتدى نوح السواد.
لكنَها ودمشقُ في شباكها المغروز بالطين القديمة
قد أزالا بعض جنَاز الدروب
كآبة القنديل في لحظاته قبل الموات
وأوصلا لغة الزهور إلى الحقول
فباتت الآن المياهُ تُجرَ من ساحاتها
نحو التفتح والذهولِ
وسماحُ ترمي ظلَها فوق القصيدة هاهنا
لتفرَ نحو الأفق أسرابُ الحمام
يصير غيماً صوتها قربي
وتخضر المسافة والحقولُ.
فكأنَ في أصواتها دربَ الكروم إلى الخمور
كأنها روحُ الحكاية، تملأ الوديان أصواتاً
ليأتلف الرعاة على الأغاني صورة
ويصير في ناياتهم سرُ الحنان
وشهوةُ الريح المسافر والقصبْ.

فكأنها قد جمَعتْ كلَ القصائد فجأة فوق الشفاه طريقنا
لتلمَ من آياتها جرح العتبْ.
هذي دمشق وبابُها الفضيُّ
في ناياته طيراً يغني للسنابل
للقطاة تمرً نحو الماء والشجر المسافر في القصيدة،
توقظ الشهوات في دنيا الطريق
يصير زرُّ قميصها بوابة الأسرار
ترفعُ غيمَها نحو الربيع،
تمازج الأكوان في فصل الحياة
وعشقها المنسوج في عطر الكؤوس على الخمور
جرار أحلامي، وشهوةَ ضمِّها فوق التعبْ
فدعي يديك تجالس الأنفاسَ في كفي،
ليعلن صوتَه هذا البعيدُ
وقد تجلى بالغيوم
لتفسحي ليديه درباً يكمل الإنشاد في هذا الصباح.

فيكونُ من ضلع القصيدة وردةٌ حمراء
قربَ النهد تُكمل لوحة الطرقات في هذا الشعاع إلى الأقاحي.
مازلت مأخوذاً بتلك الدرب في أصواتها الأولى
وما تركت سماحُ من الكلام على الظهيرة،
حين فاجأنا طريق ضيق
فوقفتُ أشتم الأصابعَ
وهي تحمل فصلنا في ظلِّ باب دمشق
أو في صورة الأبواب في تاريخه
لنكون هجرات الكمنجة في التأمل والصداح.
ولأسمع الصوت النزاري المولّه، كالزجاج
يرن في جرن الحضور ودربه نحو البلاد:
ودمشقُ أين تكون قلت ترينَها

في شعرك المنساب نهر سوادِ

2011/3/25

q q

مـن أنـاشـيد الـغيـوم الزاجلة

(إلــى حنــان التــي تضــحك حتــى لا تبكـي)

q خلدون زينو *

وصية...

حفر على جدار الكهف:
صدقيني.. يقولون أن الشاعر "الحقيقي"
لا يحب إلا نفسه..
لأجلكِ...
قررت أن أكون بعض شاعر
أو أقلّ...
تدرين..؟
أنني أتناقص..
كثيراً أتناقص...

***

حفرت على جدار الكهف:
أحب الشعر
وأكره الشعراء...
تناقص...
إخلص
تناهى...
متْ..
حتى نلتقي...

هديل

في آخر "الزاروب" ينطفئ القنديل...
...في أكفنا ورقٌ.. لم نألفْ الكتابة عليه
...وأنت تشردين إلى قاسيون...
..كيف خبّأت الآذان في جيبكِ؟...
..يا حبيبتي:
ماذا.. بعد اليوم
سيفعل أصدقاؤنا الأتقياء...؟

***

حروف...

بغتةً...

* شاعر وإعلامي من سورية.

بين "كومة" من عصافير
وجنودٍ وضباطٍ وشهداءَ وحبقٍ
وصحراء..
ابتليت بي
وابتليت بك

***

قُبلة...

قلبكِ حبيبي الوحيد...
صديقي الذي "هجَّ "إلى" السفر برلك"...
..نعم... وحده كان يشبه ما في عيني من ماء
وأسرار..
فيا امرأة من سنديان..
ويا فتاة من مياه استقالتْ..
إذا رأيتِ قلبكِ في المنام...
أو باغتكِ في دفتر أو غبار ثياب..
... إذا صادفكِ في أية تفاحة حامضة
سلمي لي عليه..
وإن شئتِ.. قبّليه.. وقبّليه.. وقبّليه...

***

..رؤيا..

هذه الكأس
تمشي معي...
تنام معي...
تستمع معي إلى الأغنيات
التي "تشلع القلب"...
تخبئ قلمي كي لا يختطفه الأصدقاء..
تحميني من فضول الجيران...
...يقولون:
ذاب فيها..
...تكتب معي..
أحس أنها تحبني..
تريدني..
هذه الكأس..
أؤمن الآن:
هي المكان الوحيد
الذي يمكن أن أراك فيه...

***

شهيد...

منذ "ثلاثين عاماً" ...كان وجه عمّي يهز
حياء الصبايا..
كنت أحبو في حضرة الوسيم الجليل الخطا
والجنون..
..وكان حنوناً.. عتيق المحبة والانتظار...
...أطلق الرصاص على الجفاف
فأصاب رأسه.. ولم يمطر..
...ومنذ "ثلاثين عاماً" ..مازلتُ أحبو..
ومازال عمّي الوسيم
في كل ليلةٍ ..ينتحر....

***

خيانة...!

فجر أمس غنيت على صدر دمشق
قلت سامحيني
خنتك ..نتفتكِ
أحببت
فأرسلت الشام ثلجاً
وموقدَ حطبٍ ونبيذاً
وغنّت:
خذ غوطتي
خذ جبلي قاسيون
خذ نهري بردى
ثوب زفافٍ
خذني خاتماً لها

سريراً خذني

***

عشتار...

لن أرسم لك عصافير مدني.
لن أبوح بأسرار مياهي.
لن أغني أمام وجهكِ عن شهداء أسرتي.
لن أحدثكِ عن أمهاتي.
مذ رأيتك
أنا ولد يتيم ..وأنتِ
وأنتِ عشتار الأمومة....

***

جنون...

قبّلي كلماتي.
لا تستحي.
إنها رائحة عينيكِ
حين انفتحتا للتو
مثل ليمونة مجنونة..

***

q q

فــــرت عصــــافير النـهار

q محمد الحسن *

أسريتُ في ورق الفصولْ
لبستْ عيوني شعلة
عبرتْ
بأشرعة المساءِ
جميع أحلام السهولْ
وتأكد الدرب الذي
ما بين جفني والندى
لم يبقَ إلا
أن تكون قصائداً
هذي الوحولْ!!

ورأيت بحراً في الهواءِ
وقد تدثر فضة
صمتٌ
يرنّ
كمعدنِ

ولربما وصل الخرابُ
إلى كواكب جمةٍ
خرجتْ إلي من الظلامِ
جميع أطياف الكرى
فهربتُ من أطيارها
وسبحتُ
في بحر الردى
وعبرتُ
أيام الزمان جميعها

عرضاً وطولْ!

أسريتُ في ورق الفصولْ
بحر المرارة هائجٌ
والصوت ملاحٌ خجولْ

شجرٌ على ظل الطريق
أصابعٌ
لمت عن الورق البياضَ
ركضتُ خلف غزالةٍ

* شاعر من سورية.

في واحة الصيف الشريدِ
وكان يحرس غربتي قمرٌ
ويسبقني
إلى العمر الذهولْ!
وأظنّ أن الأرض كانت دفتراً
رُسِمَتْ على صفحاته الأيامُ
والأسماءُ
والأفعالُ
ثم تأكّدتْ
سهب المدى الورديّ
وانتبهتْ على الركض الوعولْ!

وأظنّ أن النار ماءٌ
أستحمّ بها..
وتنعشني
برودة جمرها!!
وأرى على ضوء الحرائق
ما تبقى
في جرار العمر من ظمأٍ
إلى تلك الظلالِ
تغلّ في قلبي عصافير النهار
إلى جداول ثرةٍ
وكبرتُ..
أرعشتِ السنون أصابعي
لكنني سأعود ذات غدٍ
لألقي نظرةً
فلربما
ما زلتِ في ذاك المكان
بنفس ذاك العمر
والسحر المندّى..
ربما حجرٌ سيعرف خطوتي
وأظنني
سأموت آخر مرةٍ
ما بين حومل والدخولْ[1]

ويكون: حزنٌ آخرٌ يأتي
ويلتهم المدينة
تركن الصور القريبةُ
حافلاتِ شرودها الولهى
وتهوي في ركام الضوءِ
في عدمٍ على باب النهارِ
تجيء كلُّ كتائب الأمل المعدِّ
لحقبةٍ أخرى
على خيل الغبار
يكونُ: فجرٌ نازفٌ
يمشي على الأهدابِ
ما بين الحرائق والحرابِ
عواصفٌ
تأتي
وتقتلع الزمانَ
كعشبةٍ
وتدحرج الأيام في طرقاتها
مثل الطبولْ!

أسريتُ في ورق الفصولْ
فرأيتُ أطباق الثرى
وسمعتُ أفكار الحقولْ

نام الجميعُ
ولا تنام كآبتي
وغدوتُ أسمحُ
أن تنام لوحدها
هي لم تعدْ
تلك المدللة الصغيرة
أصبحتْ تمضي
إلى الأرض الأخيرةِ
في خيالات المجرات البعيدةِ
قلتُ يلزمُ
أن أكون أحبها
ورفضتُ أنصاف الحلولْ!!

أشعلتُ روحي مرةً
لتنير دربكِ
لم يزلْ

---

* قال الشاعر امرؤ القيس في معلقته الشهيرة
قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوى بين الدخول فحوملِ

طعم اللهيب يشدني!
ورجعتُ أسأل عن هواكِ
يحيط بي ما يشبه الأحلامَ
تأتي مثل أسراب السنونو
من كواكب عدةٍ
لكنّ أعمدة الزمان تشققتْ
ويربني
هذا الميولْ!

قلبي المكبّل بالظلالِ
أضاع آخر فرصةٍ
ما باله حمل الأمانة
ذلك الغرُّ
الجهولْ؟!

فرت عصافير النهار
أراعها
هذا البياض بمفرقي!
أحصي
بحيرةٍ معدَمٍ
كم نجمةٍ بقيتْ لديّ؟!
تبددتْ تلك البيادرُ
ما الذي لمّ الدروبَ إلى الحدائق
ما الذي جعل المدينة
تختفي؟

وعببتُ من خمر الشجى
فحسبتُ أني نجمة
ينساب ضوئي في الفضاءِ
إلى نهايات المدى..
جمع الصباح نجومهُ
مثل الخرافِ
وساقها فجراً
إلى المرعى البعيدِ
وصاح بي
حتى تمزق صوتهُ
فسألته ماذا يقول؟!

مدنٌ تخبئها القصيدةُ
في مروج غمائم
سيلمّني
قمرٌ يعود لبيتهِ عند الصباح
وأحتفي
ببراءة الحزن المصفى
عندما
تتناثر اللحظاتُ
في صمت الشوارع
مثل أوراق الخريفِ
سأستوي
يوماً على عرش الكآبةِ
كنتُ دوماً
قاب حشرجتين
أو أدنى من الأرض الخرابِ
ومن بلادٍ
كم تجيءُ
بزيها البدويّ نادبة
وتوقظني
على لهب المنايا
كنتُ أنبشُ
من رماد الوقتِ أبنية
وأخلصُ
من حشود الأذرع الموتى
إلى بابٍ
من الورق المقوى
في خيال قصيدةٍ
...
من سفح حشرجةٍ
أطلّ على ثراءٍ جامحٍ
وعلى فضاءٍ أيقظته الريحُ
ذاهبة
إلى أحلامها
أيكون مرجاً ما أرى؟
أيكون شِعراً عالقاً
في زرقة الأنواءِ
أم غيماً
يحطُّ على الثرى
أم حفرةً سقطتْ بها الأيام هاربة
كأحلام الحقولْ؟!

وعببتُ من خمر الشجى

فأضعتُ أبواب الجهاتِ
عبرتُ ألف مدينةٍ
مغمى عليها في العراءِ
ولا تحولُ ولا تزولْ!

متأخراً أصلُ المباهج دائماً
وتنوبُ عني في الفراغ
دوائرٌ
ومنابرٌ
قرب المدارِ
وساعة فوق الجدار
كأنهُ
خطوي هناكَ
مبعثراً بين الحطامِ
وما أزالُ
على مسافةِ
أنةٍ
...
أيلول أحلى هكذا:
تقف الخرائبُ في الضبابِ
يؤمها ورقٌ تطاير في الدروبِ
ويحتفي
صمت المكان
بوحشةٍ أزليةٍ
....
ظلي يغادرُ
مثخناً
من حيث تختلط العناصرُ
يقتفي أثر البشائر
في سماء قصائدي الأولى
وينأى..
لا يظلّ من الزمانِ
سوى فراشٍ غامقٍ
يصطاده شُجَنُ عَجولْ

وحدي
أحدّق
في رماد الوقتِ
يملأ لوعتي
نبعٌ من الحزنِ القديم
عبرتُ أودية الغبار
على حطامٍ من زجاج العمر
كان الليل ممتلئاً
بأوجار القبائلِ
بالسماءِ
إذا استدارتْ
كي تصير نجومها لعبا
دنوتُ
على رؤوس أصابعي
ورأيتُ عنقاء الأفولْ!!

ماذا تبقى للكلام
سوى التعثر بالركامِ؟
سوى التشرد فوق أرصفة المرافئ
وانتظار بواخرِ تأتي
من الحلمِ البخيل
وتحمل الزمن الجميلَ
إلى الخرائب والطلولْ!!

صمتٌ
يرنُّ
كمعدن
ثمر الكآبةِ ناضجٌ
بحر المرارة هائجٌ
والصوت ملاحٌ خجولْ

وسكرتُ من خمر الشجى
فغدوتُ أؤمن بالحلولْ!!!
وبعثتُ من
يهدي الكلامَ
إلى المعاني في الظلامِ
بعثتُ أكثر من رسولْ!!

وهتفتُ بالزمن: انسني.
إن المحال بنفسه أن نلتقي
هيهاتِ
يمكنك الصعود إليّ
في هذا المكانِ

بيت الشعـر ..

هذا الذي سمّيتُ

(إلى روح محمود درويش.. دائماً)

q عبد المطلب محمود *

كيف اكتفيتَ من الحضور، ركِبتَ أزمنة الغيابِ، ارتحتَ في ضجرِ القصائدِ، نمتَ في وديان روحِكَ وارتضيتَ الاستكانة في صحائفِكَ التي طويَتْ،
وكيف تراكَ أيقظتَ المنونَ ولم تقلْ: إني سأمضي في "غياباتِ" الصدى؟
كم خِفتُ ـ يومَ ضجرتَ حدَّ الموتِ ـ من جيَشان صبركَ،
ثمّ إذ ودَّعتني، أودعتَ فيَّ ضجيجَ حُزنِكَ فيكَ، رُحتَ مُحدِّقاً في مَن تجمَّعَ راثياً أو باكيا، حتى حسِبتُكَ سوف تختلقُ اعتذاراً قبل أن تُلقي بنفسِكَ في جحيم قصيدةٍ أخرى، ولا تأتي إلى (ريتا) التي ما عُدتَ تذكرُها ـ كذا أخبرتني ـ قبل انفلاتِكَ في مجاهل قلبكَ التعبان...

"هل أتعبتَ نفسَكَ يا أخي للمرة المليون؟!"..
"مَن هذا الذي أتعبتَ غيري في انفلاتِكَ؟!"..
"ما الذي أبقيتَ للأفلاكِ في مسراكَ عبرَ سرير أنثاكَ الغريبةِ؟!"..
أيها الـ (محمودُ) كيف تصيرُ درويشاً يُعانقُ ـ حين يدفعُهُ الضجرْ ـ
حجراً بـ (بروةَ) أو حنيناً في (الجليل) ولا تُسمّي مَن تُسمّي؟!
غدَرَ المدى.. غدَرَ المدى..
صاحَ الغرابُ صباحَ أسقطتَ الحجرْ..
غدَرَ الترابُ فضمَّ في بعض الجوارير القديمةِ صفحتين قديمتين،
أعارَ للريح البقيّة من بقاياكَ التي أبقيتَ،
"ما للريح والصحفِ ـ القصائدِ؟!".. لا تُجبْ
"ما للصديق ـ القلبِ يفلتُ من شرايين الفتى الضجرِ المُطارَدِ من عصافيرِ الجنون،
المُستَفِزِّ الروحِ منذ اختارَ ـ خوفَ ظنونِهِ ـ سِفرَ الردى؟!"..
لا.. لا تُجبْ
أفما أجبْتَ على سؤال البرق والملح الذي يحلو بـ (يافا) طولَ عُمرِكْ؟!
أوَ لم تكنْ أنتَ الذي سمَّيْتَ أحجارَ المنافي أمَّة.. وخبَأْتَها في رحمِ صدرِكْ؟!
أفما..؟!..
ألم..؟!...

---

* شاعر من العراق.

وألم..؟!..

وماذا..؟!..

كان هذا؟!......

كانَ ما كانَ الصدى، غِبَّ الردى، قبلَ انتقالِكَ من "براوي" الروحِ نحو جزائرِ الملكوتِ،... حتى برِّ (يافا) و(الخليل) .... إلى التي آوَيْتَ في كلماتِ شِعرِكْ؟!

والآن..؟!...

ماذا الآنَ؟!..

ما معنى المُعنى في غيابكَ أو حضورِكَ؟!

ما الذي أبقى لكَ "الباقونَ" من أحلامِ صبرِكْ؟!

مَنْ ذا سيأخذُهُ "حصانُكَ" دون سرجٍ.. نحو قبرِكْ؟!

أو مَن سيأخُذُني إليكَ إذا تجاوَزَني جحيمي بين "عُبواتٍ" مُعبَّأةٍ، مُحشّدةٍ، مَجهَّزةٍ، موزَّعةٍ على أسمائنا الأولى، وأشباحٍ "مُفخَّخةٍ"، مُصنَّعةٍ، مُخبَّأةٍ، مُسمّاةٍ بأسماءِ القبائلِ قبلَ "طوفان الثعالبِ"؟!....

آهِ.. مَنْ؟! ما..؟!.. ما الذي..؟!.. ماذا...؟!... لماذا..؟!....

أنتَ لم تبدأ سؤالكَ،

لم تقلْ ما ينبغي،

لم تدرِ ما المعنى الذي يعني!!

وما المعنى الذي يعنو!!

ولم "تستفتِ فيهمْ"!!

لم تُردْ أن تفهمَ الباقي من "الطوفان"!!...

أنتَ ضجرتَ من " لا شيءَ" قبل تجمُّع "الأشياء" في الأسماءِ،

خلتَ المنتهى أنأى من "الطوفان".. رُحتَ ـ كذا بذا لم تختبرْني ـ تُعيدُ بقيةَ الصفَحاتِ، منهوكاً، إلى ذيّالِكَ الخطأ المُقيمِ الـ "لم يُسمَّ" ـ كذا بذا لم تختبرْني أو تخبِّرْني ـ لتستريحَ من العناءْ!

لأظلَّ بعدَ رحيلِ قلبكَ عنكَ،

أبحثُ عن فتىً ما أتعب الخطأ المقيمُ بقلبهِ صفَحاته الأولى، ولا أزرى به ضجرُ التفجُّعِ بالمُرابينَ الذين تكأكأوا من حولِهِ،

لأعيدَ ما أخذوا من الأشعارِ ـ قبل تفجُّر العُبُواتِ ـ أو قبل الغيابِ..

إلى مدائنِها الرحيبة.

وأصيحَ من بين الذي تكأكأوا:

ـ يا أيها الدرويشُ لا تذهبْ بعيداً في الرجاءْ!..

كلُّ الدروبِ إلى (الخليل) توزَّعتْ فيا متاريسُ "الغيارى".. الأصدقاءْ!!

أما إلى (بغدادَ)..

عُذرا، ليس من (بغدادَ) في الصحفِ القديمةِ والجديد،

ليس من (بغدادَ) إلا في دفاترنا المُريبة!!!

q q

رؤى وشاشات..

q عماد الجنيدي *

وعد: هَكذا كَانَ وَعداً لَنَا
أنْ تكونَ السَّحَابَةُ
حُلُمُ الرِّيح والرَّبابَه
وَطَنَ الحْبِّ والعاشقين
يزرَعونَ السَّرابَ والياسمين
وربيعَ الغصون
تصوير: صَوَّرتُ كُلَّ شيءٍ
لَم يبقَ إلاَّ صْورَةُ
كيفَ أعَرِّي الغَابَةَ
المسحورَه
أرفعُها أيقونَةَ
للِنَّار للطوفانِ للجحيم
وصيَّةَ منذورَه

دَوحَةَ هذهِ الطبيعَةُ
أنهارُها تمضي إلى سِرِّهَا
الرَّحبِ
وَرَجعٌ لِنَسغِها وضَّاءُ
هاهُوَ الظِّلُّ والمياسِمُ والمَاءُ
من سريرَةٍ واحِدَه

- وجاءَ رَجُلٌ مِن كهفِهِ يسعى
قالَ مَا خطبُ هذي المدينَةِ
كانَت راكِعَة لربِّها خاشعَةَ
لم يكُن هَذَا الكفرُ
هذا الرَّفضُ الأحمرُ
كانَتِ السَّماءُ لُحافاً مُطرَّزَةً بالنجوم
والخيامُ تدورُ حَولَ بعضِها
كحبَّاتِ السَّبّحَة.

- زَمنٌ يستلقي كالطّوطَم
وَأنَا في وجهِ الرِّيحِ سؤال
وَحُقولُ العَوسَجِ وَالعَندَمْ
تكتَنأُ الأرضَ
وَنارُ الرَّفض
تأتي!
تستصرِحُ كالزلزال
وأراني في صَخَبِ الطوفان
أجثو أتطاوَلُ كاللبلابْ
أدعو أنْ يَا زَمَنَ الموت
دَعنا نحيا.. دَعنا نحيَا
من غير رَغيفٍ أو حريَّه
دَعنَا يكفينَا هجسُ الريح
وريحُ الأرض
هُجرَه: هَاجِر وَرُجَّ الأرضَ والمدائِن
تجسَّدِ الأشياءُ

* شاعر من سورية.

حُلَّ بِهَا وَمزِّق واستبيح
إن شِئتَ وَاحترق
وإنْ سُئلت
قُلْ: جِئتُ مَا عَرَفْتُ
وَكُلّ شيءٍ قالَ لي
تعال.
دَوران: الأرَض: دائِره
السَّماء: دَائِرَه
الرغيف: دائِرَهْ
دَوَرَانٌ ولا فرقَ بينَ الحياةِ والموتِ
فامخر أيَّ هَذي الدوائر
كلُّها سَوفَ تحتويكَ قليلاً
وترميكَ
ولا تقدِرُ أنْ لا تُسافِر
أسطورَه:
كُن كَمَا شاءَتِ الأساطيرُ أسطورَةً
وَقف فَارساً فوقَ طروادَةٍ
وَمُدَّ الأصابِع
تاركاً نسغَكَ الأخضرَ
في أعين الشموسِ المضيئَه
- الموج:
مَوجٌ بخارٌ مِن قَلَقْ
وَأنَا نسيجٌ مِنَ وَرَقْ
ورسمتُ أشرعَتي
عَلى عَرش القَلَقْ
مِن أين؟!
مِن أينَ تبتدِئُ البحارُ
خروجَها الجبَّارَ
مِنْ أينَ الحَياةُ تقومُ
هذهِ لَحظةُ الهبوطِ
إلى القاع
في القَاع لؤلؤَةٌ
تُراهَا هيَ الثورَةُ البدءُ
والثورَةُ اللحظَةُ الرائِعَه
أم تُراهَا
حَلَزونٌ يُخادعُنا في مَحارٍ
مِنَ الوَّهم
أو قد تكونْ رَفيقاً جديداً
يخونُ الرِّفاق
ولكنَّها الثورةُ
هَيَّا إلى القاع
نبحثُ عَنَها
تَوَضّعي عَلى يدي سَحابَةَ وَدْمعَه
وَعَلميني لُغَةَ التكوين
وَأشعليني شمعَه
- قبلُ حينما كُنتُ خارجَ الإشاراتِ
وَالماءِ ولا قبلَ أو بعدَ لي
ولا إيقاعُ
أو حُروفٌ أضمُّها لِنهاياتي
أسوِّي مِن سِحرها النَّارَ والبدءَ
أقبلَ الشَّاعِرُ الذي يسكنُ الماءَ
وَالنَّارَ بقلبي
وَألقى مُعادَلاتِ وجُودي
وعُدنَا الصَّباحَ أكمامَ وردٍ
ثعابيناً تغنّي الألوانَ مِن غيرِ سُمٍّ
وتلهو مَعَ الأطفالْ
وسكنَّا النيرانَ فالنَّارُ في شرعِنَا
حَنانٌ قصيدَةٌ وطنيَّه.
واستمعْنَا للجدي
للنّورَس للفيلِ
تحكي قضايَاهَا
ونحكي قضايانَا
وأسقطنَا فروقَ الأشياء
فيا شجرَةُ أنتَ
الخليلَةُ هذا اللّيلْ
ويا سَريرُ اتّسِعْ
وَضُمَّ الوفودا

qq

مــن وجهــة نظـر البـحر

الكاتبات يتعرض لأقسى أنواع الاضطهاد المعنوي..
ومـا أسـهل أن يـتهمن بـأن أحـداً مـا يكتـب لهـن..
قلت للبحر... عن وشاية صمتهم

q قمر صبري الجاسم *

طفَحَتْ بعُزْلَتِها الأماكنُ
واستثارَتْ فيَّ شَدْوَ حنانِهِ
مُذْ كان ينفضُ عن غيابي الوقتَ،
يمَسحُ غُصَّةً عن وجْهِ قلبي، ثمَّ
يقطنُ بيِ كراحِلَةٍ
أعدَّتْ كلَّ زادِ الشوق
إلا الحُلْمَ.... جف
لا ليسَ ذنبَ البحرِ، أو ذنبي ولا
ذنبَ القصائدِ
سوف أرجعُ، قلتُ في إحدى القصائدِ:
"سوف تبقى ألفَ عامٍ"
بلْ ستبقى ألفَ ألفْ

ستعودُ ضِحْكَتُها مِنَ المنفى، ويجْدرُ
أنْ أعودَ بِها إلى شطآنِهِ
سَمْعاً طويلَ الجُرْحِ
إنْ بلّلْتُهُ بالبحرِ حَفْ.
كانَ الصباحُ فريسة البردِ الشديدِ
فقلتُ: أفضلُ كي أكونَ بمفرَدي
أو وقعُ صمتِ الناس
في خَلَجاتِ صدْرِ البحرِ خَفْ

حين اقتربتُ الموجُ هلّلَ
جَوْقَةُ البحرِ استعدَّتْ للغناءِ
وكنتُ أسمعُ صَوتَ "عوْدٍ"
في صدى الأمواج مُمتزجاً "بِدَفْ"
صفَّتْ على الرملِ البطاريقُ الصغيرةُ
ــ مثْلَ رتْلٍ عسكريٍّ ــ بعضَها
وتحيّةً لي
كلّما اقتَرَبَتْ إلى كينونتي الأمواجُ
صفّقَتِ النّوارسُ،
ثمَّ طارتْ في الفضا رقّاً فَرَفْ

* شاعرة من سورية.

فبَدَتْ كلابُ البحرِ
تلبَسُ زيّها الرّسميَّ
ترشقني بملحِ البحرِ
مِنْ صقَّينِ لَمْ يتلاقيا
صفٌّ يطأطئُ شَوقَهُ لتحيَّتي
وبِصَوْتِ عِشقٍ واحدٍ
يتلو قصائدَ لهفتي
مِنْ نِصفِها الأعلى، ويُكْمِلُ
نِصفَها المجروحَ صَفْ
مِنْ وقْع تحريكِ الزَّعانِفِ
حينَ أدَّتْ رقصة الأحلامِ
أسماكٌ ملوَّنةُ الثيابِ
الموجُ هامَتْ روحُهُ
ولكي تَمُرَّ خلالَهُ مِنْ ثُقْبِ دائرةٍ
ــ كما في السيركِ ــ
عكسَ الريحِ لفْ.
بَدَتِ المراكِبُ مثلَ جمهورٍ غفيرٍ
حَولَ صَدْرِ الجسرِ
حيثُ الحوتُ مثَّلَ صمتُهُ دَوْرَ المُهرِّجِ
أجملُ البَجَعاتِ غنَّتْ ما كتبتُ
عنِ البُحيرةِ،
ثمَّ مثَّلتِ الجزيرةُ دَوْرَ عاشقةٍ
أثاروا شُبْهةً عن عشقِها للبحرِ
لَغْطاً، في زواريبِ المياهِ
لكي تُدافِعُ عن مَشاهِدِها.
لسانُ حنانِها في الردِّ عفْ
عَكَسَ الغروبُ على المياهِ قصائدي،
فَبَدَتْ كأنَّ حروفَها
ضوءٌ يسيرُ، الماءُ خُفْ
ما كنتُ أنوي أنْ أُعكِّرَ صفْوَ فرحَتِهِ
بما قيلَ
استَثارَ محبتي عندَ العتابِ:
"لِمَ اعتكفتِ عنِ الحضورِ"!
الصمتُ شَفْ
ها ظلَّ وجهُ البحرِ مكتئباً
لأني قلتُ للأمواجِ
كيفَ تكلَّموا عن عشقنا.. بالشرِّ
أسْدَلَ دمعةً
ومضى يُقلِّبُ جُرحَه
النيرانُ تحرِقُهُ
ويضربُ في المدى
كفاً بكفْ.
حين استدرتُ إلى البلادِ
رأيتُ أبنيةً مِنَ الكُتبِ التي
أبطالُها هربوا مِنَ الصفحاتِ
حين النقدُ سقَّهَهُمْ وطفْ

q q

بستان العارفين!

q حباب بدوي *

– 1 –

كنت وحدي
في مهب الريح
أقتات بقايا ما اعتراني
من حطامي!

-2-

هذه كفك تغريني
فأروي من ينابيع شرودي
ما تراءى في دروبي
من صحارى
ينزف الرمل على شطآنـها
في كل يومٍ
زفرة أو زفرتين

***

– 3 –

تعب العمر
من الترحال
يا دهر أجبني
ما لك الآن؟
تغطي نور دربي
بظلام الصمت
غامت في ثناياك الرؤى
وابتل وجه الصبح
من حزن على رؤياك
غامت في تتالي دمعتين!

***

– 4 –

صرخةٌ: أواه تكوي
بمداها و صداها!
صرخةٌ؟
كم جرحت صدري
و كم أواه

* * صدر لها ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب ديوان " لا بــد من غار ثور".

تكوي أبيض الأوراق
تشكو قهر دهري
كم أخاف
البوح بالمكنون
في جرة عمري
إنها فاضت
و ذاعت
فدَرَت دنيا وجودي
ما بصوتي من أنين!

***

– 5 –

يا سنين البوح
دقي فوق شبَاك جموح في خيالي
لوحي بالورق المجروح شوقا وكلاما
يا مناديل قصيدي
إنَ سري مطمئن
في كتاب العارفين!

***

- 6 –

إنني تعبى..
من المشي على حدَ سكاكين المعاني
وغباري في حقول الوقت
يجتاح غباري!
غير أني لم أسَلِّمْ راية الشوق
لقرصان صفيق
مركبي ماضٍ مع الموج
له في طلعة الفجر رفيق
يا "صباح الخير" أتلوها نشيداً
من ضياعي في دماري
يا شظايا غربتي: طال عثاري!
سوف أبني من ضلوعي
ملعبا يمنح نفسي
عالماً وسع هواها
عالماً وسع طموحي
وعنادي و اصطباري
عزة الشعر تداري
ما تناءى من مرايا اليأس
في وجه انكساري
كم سأرنو في غد
للنور ما شاء قضائي!
كم أرى في ليلتي
وعد نهاري!
ليد بيضاء تلقي في أناشيدي
سلاماً مطمئناً
ضاع بستاني ودادا
حان وقت للجنى
يملأ صيفي
بسلال من ثماري!

q q

حديقة الأنقاض

q إبراهيم الجرادي *

ستخرجُ من قصيدتِكَ الأخيرةِ نجمةٌ
ورياحُ غاضبةٍ
وجانحةٌ
وقدِّيسونْ
إناثٌ مِثْلُ ماء النبعْ
فراشاتٌ
وأشباحٌ
عراةٌ نائمونَ على بساطِ البحثِ
جُلجِّلةٌ
ونائحةٌ
وكوكبةٌ من الشعراء يَسْتَعرونَ غيظاً من
قصيدتكِ الأخيرةِ
يصطفُّونَ النائْيَ
يَصْطَفِقونَ كالأبوابِ
ينتشرونَ

في ليلِ القصيدةِ
كالسبايا
ثم
ينصرفونْ!

***

ولي شغفٌ بهذا البيتِ
لي شغفٌ بسيرتهِ
ولي شغفٌ بأسماءٍ به تلهو بلوعتِها
ولي شجرٌ على الخابورِ
لي سقفٌ وأسلافٌ، ولي نهرٌ
سأحملهُ إلى قلبي
ليسكنَهُ
ولي ما فرّقَ الأضدادُ
لي جذرٌ
سهوبٌ
أقحوانٌ مترفٌ يمتدُّ بين الليلِ
والشُّبَّاكْ
ولي أفلاكْ.
ولي في البيت قارعة
وفاجعةٌ
ستحملني أنيناً في مديح اليأس
أحملها عصا العَمْيانْ.
ولي نسرُ الفجيعةِ، سرُّ زهوتهِ
ولي ليلُ الغوايةِ، وردةُ الأنقاضِ
لي فيه اللجاجةُ

عِقّةُ المحرومِ
لي حمى اليتيم بليل يُتْمِتَهِ
ولي أرضُ الظنونِ أو الـ...جنونْ
ولي هذا الصفيقُ السادرُ الملعونْ
ولي هذا الطليقُ
الشاعر المفتونُ بالشكوى
ولي البلوى
ولي نصفُ الخيانةِ حين تركضُ وردةُ
المأساةِ
بين
يديَّ
عاريةً
ولا أستنفر المأساةْ.
ولي موتى
ولي ما يشبه الموتى
ولي أحياءُ
أو ما يشبه الأحياءْ.
ولي قتلى هنا وهناك
ولا شيءٌ يدلُّ عليّ غيرُ جنازتي.
تراني صالحاً للموتِ..؟
قد تتغيرُ الأشياءُ
لكن الذي يبقى هنا في الصمتِ
تُدركُهُ جنازتُه
ويدركُهُ صريرُ الوقتِ محمولاً على
الأكتافْ.
هنا تستثمرُ السمواتُ، سبعاً بعد سبعٍ،
حكمة الغيّابْ:
"تيتمتِ القصيدةُ
فالمكان عديمُ فائدةٍ إذا فَسَدَ
المكان".

***

سأحمل سيدَ البلوى على كتِفِيْ
وأهتفُ:
يا إلهي!
كم تحملتُ الضغينة منه!
من شبهٍ يطاردني
إلى شبحٍ أطاردهُ
كأني لم أكنْ إلاهْ!
إلهي!
يا إلهَ الناسِ!
ليس لديَّ ما يكفي من الأحزانِ
كي أرثيهْ..
أعني!
إن بي عطشاً ويأخذني هنا طيشٌ
إلى رمانة النِّهْدَيْنْ
إلى امرأةٍ
تُقلمُ شهوتي كالعشبْ
فأسترضي ضلالتها
وأتبعها إلى ماءٍ وتتبعني
وتذهبُ في أنين خافتٍ لليل
تذهبُ بي.

***

أتعطي للأيائلِ سِرَّ شهوتها؟
سأتركُ شهوتي في البابِ
مِثْلَ القِطِّ، تقعي خلفَ عفتها ولا تَصِلُ،
ولا تصلُ الملامةُ مثلما يصلُ:
دليلُ الخوفِ
ضلَّ طريقه في الدربْ!
هل نهض الذي يحيا لأقتله؟
وهل نهضَ الذي يُحيي ليقتلني؟
تقولُ لي القصيدةُ
ما يقولُ النهرُ للأشجار:
لا تدفعْ بنفسك نحو هَاويتينْ:
هاويةِ الوقوف على حوافِّ الظنِّ،
هاويةٍ تداري نفسها بالخوفِ.
لا تيأسْ!
ستكتشفُ القصيدةُ سرَّ كاتبها
وتتركهُ يرتِّب نفسه لليأس،
يفتحُ في السماء نوافذَ الخذلانْ.
أتستدعي الفجيعة رغبة في الشِعرْ؟
كأني وردةٌ تنمو، هنا، في الرملْ
تنادي في السراب طيورَ وحشتِها

أنا
لم أغلق الأبوابَ
لم أفتحْ طريقاً يابساً في اليمْ.
أنا... ابنُ الصفاتِ السبع
تقتلني لتنعم بالغنيمة يا وريث
الطين!
لو جَرَحتْ يديك مواسمُ العاقولِ
لو مرّ الفراتُ هنيّهةً لرددت عني
وحملتَ أسرارَ الشكيمةِ، توءمَ التحنان،
تحتَ سقيفة الكتمان...
جئتَ إلى القصيدة، منهكاً
تمشي على وهنٍ
كأنَّ بكَ الخسارةَ سيدٌ
فنصير مؤتلفين
يبتكران وقتاً كيفَما شاءتْ عبيدُ اللهِ
أنتَ تركتَني وحدي، هنا، للظّنِّ
للأشجارِ يابسةً
وللخنثى
وللأسمالِ
لا أهلٌ
ولا وطنٌ
عراةٌ نائمون على رصيفِ القحطِ
لا داعٍ...
ولا راعٍ
ولا راءٍ...
مَراثٍ...
قُبّراتُ الحزن...
نائحتانِ تبتكرانِ غيماً للقصيدةِ
تمطرانِ الوزن والسلوى
وتشتعلان، من وقتٍ إلى وقتٍ، كما
شاءتْ ظلالةٌ
أهلِنا
تتناقضانِ
وتذهبانِ إلى نسيس الروح...
من طين الكآبةِ تصنعانِ منازلَ الشعراءِ
نعطيها من الأوصافِ ما يكفي
لأن نستدرجَ الشعراءَ للأوصافْ!
أنا لم أفتحِ الأبوابَ
لم أغلقْ طريقاً سالكاً في اليمِّ
لم أمْسسْ سوى جمرٍ على جمرٍ
ولم أمشِ، بلا كللٍ، على طللٍ صغيرٍ هدّهُ
الزلزالُ
مثلي مثلُ هذي الريحَ
أذهبُ غامضاً
وأعودُ، مثلَ الريح، مرتبكاً إلى بيتِ
العواصفِ
أطرقُ الأبوابَ
كي تفضي بي الأبوابُ
نحو خيانةٍ ترتاحُ في ميراثها!

***

أنا رجلُ الملامةِ كلها
أمضي إلى صدأ المكان مُضرّجاً
بقصيدتي
وأوزع المعنى، على علاتهِ،
لأقول للأسلافِ:
لا تتريثوا في الشعر!
لا ترثوا بساطاً تالفاً! لا تسمعوا الشعراءَ
يمتدحونَ كلبَ الوقت
أو يهجونَ كلباً ينبح الأغرابَ!
لا ترثوا
سوى ما ورَّث المستاء من أحكام!

***

ستخرجُ من قصيدتكِ الأخيرةِ نجمةٌ
وعواءُ جائعةٍ
وعاصفةٌ
وممسوسونَ،
أسلافٌ، وأخلافٌ،
إناثٌ مثلُ قيظِ الصيفِ
أشباحٌ
وهجْراتٌ
غزاةٌ نائمونَ على بساطِ الله،
فادحةٌ
ونائحة
ومعمعةٌ من السفهاء يَسْتَعِرونَ غيظاً من

قصيدتِك الأخيرةِ
يَشْحَذونَ النابَ
يَصْطفقونَ كالرّتاجِ
ينتشرونَ في ليلِ الخطايا كالبغايا
ثم
ينتحبون!

صنعاء ـ اليمن
2009

q q

صباحات أرملة ..

q نادیا إبراهیم*

الصباح الأول:

كان كل شيء لامعاً حين تسربت خيوط الشمس الأولى، فقد سقطت الأمطار ليلاً وغسلت الشوارع وأسطح البيوت والأشجار، استيقظت أم ياسر على صوت الريح وهي تصفر وتهز النوافذ والأبواب، حاولت أن تصنع لها فنجاناً من الشاي الساخن لتشرب حبة الدواء اليومية، لكن الوقت داهمها فقد تأخرت عن عملها، فالتلاميذ بانتظارها في الخلاء تحت عويل الرياح الهائجة، انطلقت مسرعة باتجاه الشمال نحو المدرسة التي تعمل بها آذنة في طرف البلدة، تلمست مفاتيح المدرسة في جيبها، فأحست بالارتياح، لأنها لم تنسها كعادتها، لم يكن يفصل تلك المدرسة عن مكان سكنها سوى طريق طويل ضيق اعتادت السير به كل يوم وحتى تبعد عنها حالات السأم والملل كانت تطلق لذاكرتها العنان للتفكير بما آلت إليه حالها على مذبح الأنين اليومي وهي تتلوى تعباً وانهماكاً في عمليات التنظيف اليومية وطلبات المعلمين التي لا تنتهي.

لقد استوطن القهر صدرها، وزاد من حزنها ووحدتها، فهي امرأة لا معيل لها منذ وفاة زوجها بحادث سير مبهم وحتى طلبات أولادها في السنوات الأخيرة من وصولهم إلى الجامعة زادت واستنزفت أعصابها، تنبهت لصوت خطوات تتبعها وتلاحقها، فعادت إلى صهوة صحوها، في البداية تجاهلت الأمر واعتقدت أنه أحد المزارعين الذاهبين إلى أعمالهم، بل ربما أحد التلاميذ قد أخطأه الوقت، لم تستطع الالتفات، فتأخرها عن المدرسة زاد من سرعتها، أخذت أنفاسها تتلاحق بتواتر شديد وظل فكرها مصدوعاً برائحة الخوف من المجهول، حتى أدخلت المفتاح في قفل البوابة، التف حولها الصغار يلقون عليها تحية الصباح، ويستفسرون عن سبب تأخرها، لكنها لم تبال بأسئلتهم الطفولية البريئة، لوّت رأسها نحو الخلف، كان الرجل قد ولى هارباً، ولم تر سوى جسده الناحل من الخلف وشعره المتطاير:

---

* قاصة من سورية.

الصباح الثاني:

حين عادت مساءً وجدت فكرها يستحضر رجل الصباح الذي لاحقها حتى بوابة المدرسة، مدت ساقيها المتعبتين جانب المدفأة لتمنحها الدفء والراحة، كانت ابنتها الوسطى منهمكة في كتابة حلقة بحث عن التوحد عند الأطفال، حاولت إخبارها بما حدث لها صباحاً، لكنها صمتت، انحدرت يدها نحو كسرة المرآة المنطرحة على صينية المدفأة تأملت وجهها الجاف الذي غزته التجاعيد الدقيقة حول العينين نحو الخلف، تفحصت أسنانها التي أتلفها التدخين ببعض البقع السوداء فسخرت من حالها، ومن شبابها الذي اختنق وسط احتدام مسؤولياتها الموزعة بين المدرسة والبيت، دغدغتها أفكارها وحلقت بها بعيداً إلى حيث الشباب يوم ربط والدها مصيرها بمصير ابن عمها قسراً وتركها وحيدة وسافر بعيداً يلهث خلف النقود، كان كل عام يأتي ويزرع بذوره ثم يعود، مات في زهرة شبابه وبقيت أرملة تتهامس النساء أمامها بأحاديث غامضة وغمزات مبطنة حول قصة ارتباطه بامرأة أخرى في بلاد الغربة، هذه الغصات لم تكن تستحضرها، فهي تعرف أنها امرأة غير محظوظة، لكنها كانت تأتي في أوقات صمتها ودون إرادتها. تنبهت على صوت ابنتها وهي تدعوها لتتناول فنجاناً من الشاي المعتق بالنعناع والمليسة، ترى ماذا يريد منها هذا الرجل؟ لماذا لاحقها هذا الصباح؟ أيكون معجباً بها، صحيح أنها لا زالت رشيقة وخفيفة الخطا، لكنها امرأة على أعتاب الخمسين من العمر، أخذ قلقها يتضخم، حاولت استحضار النوم، فأبت عيناها، لحظة تناولت حبة للمفاصل ارتخت أطرافها مستسلمة ونامت متوحدة مع همومها المزمنة.

الصباح الثالث:

لا تدري ما حدث لها هذا الصباح، فقد استيقظت على غير عادتها، جسدها منهار، أتراه عارضاً صحياً أم عارضاً نفسياً، فكرت بعدم الذهاب للمدرسة، لكنها تراجعت عن فكرتها، فالصغار هم جزء من حياتها، وهم عندها أغنية حب متجددة كل مطلع شمس، لا تطيق فراقهم ولو لنهار واحد، لكن هذا الرجل حرّك لديها أحاسيس اندثرت منذ زمن، خرجت مشتتة التفكير، وحيدة مشت في ذلك الشارع الطويل الضيق، الأبواب موصدة والناس ما زالوا نياماً، تطاول رجل الأمس أمامها، وهو يبحث عن أنثى تشبهها، تنهدت بعمق، وتمتمت مع نفسها، ما أجمل الشباب حتى لو كان تعيساً، ما الذي يمنعها من المغامرة البريئة ولو لفترة قصيرة، فهي امرأة بحاجة للهواء والنور والتجربة، لم تعش قصة حب في شبابها، امرأة صغيرة السن كانت حين ارتبطت بابن عمها، أحست بوقع خطوات خلفها، اقترب منها ووضع كفه على كتفها وعلا صوته مردداً:

ــ تعالي أيتها المرأة التي أحبها، تعالي لنعيش معاً على طول العمر!!

التفتت نحوه لترى وجهه الناحل وعينيه الحزينتين، فهي لم تدقق بملامحه بشكل أعمق من بعيد، لكنها لم تستطع فقد كان يرتدي نظارة سوداء ويغطي رأسه بطاقية حمراء اللون، ودت لو تسأله ماذا يريد منها، لكنه لم يترك لها مجالاً للسؤال، اكتفى بالاعتذار منها محرجاً:

ــ لست هي!!

ردت عليه بانكسار وقلق:

ــ حصل خير!!

علت ضربات قلبها وتلاحقت كطبول زنجية ولم تهدأ أعصابها المتوترة إلا حين حاصرها الأطفال بأسئلتهم المعتادة حول سبب تأخرها مرة ثانية.

الصباح الرابع:

كل شيء يغط في سكون متقطع، الضباب يغلف الأمكنة في الشوارع والحارات والبرد ينخر العظام، استيقظت أم ياسر هذه المرة باكراً على صوت آذان الفجر، صلت ركعتين ورتبت غرفتها، وصنعت طعام الإفطار لأولادها الذين يغطون في النوم حاولت أن تهدئ مشاعرها المضطربة، بأغنية فيروزية كما اعتادت قبل أن تنطلق لعملها، بكت زمناً مضى، لم تحس خلاله بطعم الحب والسكينة والاهتمام من رجل يرعى أنوثتها، لقد فتقت هذه الأغنية جراحها الكامدة، لكنها أسعدتها قليلاً، انبثقت صورة الرجل الغريب تطاردها فجأة، لماذا لا تتحدث معه إذا لاحقها مرة أخرى. بالأمس دفعتها قدماها ودون وعي منها إلى صالون جارتها منصورة، صبغت خصلات شعرها البيضاء باللون البني الغامض، ولم تنس حاجبيها واشترت من عندها علبة كريم مبيض للبشرة لترطب بشرتها التي أتعبتها السنون وعلبة كريم مطري ليديها لتصبحا ناعمتين، بعد أن سحقتهما عمليات التنظيف اليومية في المدرسة، حاولت أن تأكل، لكنها لم تستسغ الطعام، فقد تغير فجأة كل شيء في نظام حياتها اليومي، لقد أحست أنها أصبحت الآن امرأة مختلفة تماماً بعد التعديلات التي أجرتها على نفسها.

كاد الوقت يفوتها لولا صوت مذيع الأخبار يلقي تحية الصباح على المستمعين ويبدأ نشرته الصباحية التي اعتادت على سماعها تماماً في الساعة السادسة والنصف. أغلقت الباب خلفها بصمت كي لا تؤرق نوم أولادها وخرجت تحث الخطا بجسد لأول مرة تخاله يهتز رشاقة وخفة، خمسة عشر عاماً وهي تمر وتقطع خطاها نفس الطريق، فهي كل عام ترى نفس الأمكنة ونفس الوجوه ونفس الأشياء، لكنها لم تكتشف سحر موجوداته إلا هذه الأيام، لم تكن ترى فيما مضى بأن هنالك شجرة زيتون تتطاول أغصانها على أحد الجدران وتظل أوراقها خضراء لامعة على مدى الفصول، كيف انتبهت لها هذا النهار، ورأت ثمارها بلونين مختلفين أسود وأخضر، تعجبت لقدرة الله تعالى وعظمته، حتى الأبواب المغلقة على أصحابها فتنت بألوان طلائها وهندسة نحتها، ودت لو يظهر لها هذا الرجل الآن لتشكو له حالها وتحدثه عن نزاعاتها المستمرة مع أولادها وخاصة ابنها البكر ياسر دائماً يمازحها بفكرة الزواج مؤكداً لها أنه لا يستطيع مع أخوته حرمانها من هذا الحق الذي شرعه الله لها، فهو يقدر تضحيتها أمامهم وتحملها عبء مصاريف دراستهم، لكنها كانت تبتسم أمامه وترد عليه بأنها امرأة قد دفعت أحلامها منذ زمن وقبلت بقدرها، لحظة وصلت الممر الضيق اتخذت ضربات قلبها إيقاعاً حماسياً قوياً، استمرت تخطو بخفة وتهدئ من وجيب صدرها، بحدسها أحست فجأة بخطوات تتبعها من جديد، وأنفاس لاهثة تلاحقها، فانفردت أسارير وجهها الذي صبغته أشعة الشمس، لمع بريق في عينيها المتعبتين، خجلت من الالتفات نحو الخلف لترى الوجه الذي طالما حلمت به في ليلها الطويل، وراءها أخذ يرتجل قصيدة غزلية ويلقي بقطع ثيابه قطعة قطعة لتتطاير فوق رأسها، وحين نزع آخر قطعة حاصرها في عرض الطريق في زاوية تكاد تكون مغلقة، احتارت ماذا تفعل، هرولت أمامه في حالة هستيرية وهو يبكي عارياً ويردد أمامها اليوم يومك يا عوني، على صوت بكائه استيقظ الناس وهم في حالة من الذهول، لم يستطع أحد منهم الإمساك به لستر عورته، لقد فر قبل أيام من مشفى الأمراض العقلية ولسانه يشتم كل من صادفه صباحاً.

ـ لعنة الله عليكم أعيدوا لي حبيبتي رئيفة فقد هربت مع صبحي وتركتني وحيداً.

q q

المدينـــــــــة مخنوقةً

q عباس علي موسى *

ثمّة جناحان غضّان، يحاولان أن يحرّكا ثقل الهواء، ويحتضنا السماء ويجعلاها كحبّة قمح.

أحسّ العصفورُ الصغير في نفسه بقوةٍ قادرةٍ على طيّ آلاف الأميال، لكنْ تتحوّل الأميالُ إلى سرابٍ، ويغدو مهيضَ الجناحين ثم يسقط أرضاً.

أخبر أمّه، ذات مرّة، بأنّه سيذهب إلى حيث الغيوم؛ يقتطعُ منها ندفاً ليضعها في عشّه. يطير عالياً، يحاول اختراق السماء، لكنّ التعب يبدو له كعملاقٍ رهيب، يرغمه على الرجوع، فيسقط أرضاً.

الشمسُ نائمةٌ في مخدعها، تُفاجَأ بمنقارٍ غضٍّ يدقّ عليها وجهَها، ولا يزال العصفور يدقّ الشمسَ بمنقاره الغضّ حتى أجبرَها على الاستيقاظ، عندها فقط خرج إلى الحقول. لم يعد خائفاً من أيّ شيء، حتى من الصيادين أيضاً، لأنّ صديقته معه، تربتُ على جناحيه وتشجّعه على امتداد الحقول.

اجتاز حقلاً، حقلين، ولم يحسّ بالتعب. اجتاز قطيعاً من السنابل ولم يحسّ بالتعب، اجتاز حبلَ مشيمته ولم يحسّ بأيّ تعب. بين الحين والآخر يختلس النظرَ إلى صديقته / الشمس، ليطمئنّ أنّها لا زالت ترافقه، مُباهياً بجناحيه اللذين هزما الهواء. شيئاً فشيئاً تنحسر الحقولُ جُثثاً تحت ثقل الإسفلت الأسود، تتناقصُ الجعدان والفراشُ واهبةً الحشراتِ ــ وليدةِ الحديد والتقنيةِ، ألوانَها. الحشراتِ التي تجري بسرعة الخوف لتلحق بالزمن الذي صار يفور في قِدْرِ العصر.

غَثِيَ لمنظر الإسفلت الأسود، ولتلك الحشرات التي تدبّ بانتظامٍ مطلِقةً فِسَاءً كريهاً ولوناً أسودَ أفسدَ عليه صفوَ السماء. بينما يتابع حركة الحشرات تلك صارت تخترق عينيه مناظرُ جديدة، لبيوتٍ تختلف عن بيوتِ الريف؛ فهَهُنا زجاجٌ يتشرّب الشمسَ، ويلمعُ مرتفعاً مع الإسمنت. وأمام مدخل المدينة أوقفَه بومٌ في زيٍّ عسكريّ، قائلاً له بهدوء وحقد:

---

* قاص من سورية.

ـ هويّتَك.

(تسمّر في مكانه)

ـ أنا أتكلم معك، ألا تسمع. هويّتَك؟

(صارتِ الكلماتُ أشباحاً أمام عينيه)

ـ هل أنتَ ضائع؟

(لم يَدُر منقارهُ بأيّ كلمة)

ـ هل قادمٌ أنتَ من الريف؟

عندها قال: نعم، من الريف.

وعندها قامت بومتان إلى تفتيشه؛ كونُ العصافير من الحائمات القابلةِ للانحراف.

عندما تأكدوا من عدم كونه جاسوساً أو إرهابياً، وأنّه لا يحمل أيَّ مخالبَ مبطّنةً، سمحوا له بالمضيّ.

واصلَ طريقَه مذهولاً، مصدوماً، وفيما هو كذلك اصطدمَ بأحد المباني العالية، فسقط على الأرض مغمىً عليه، لكنّ صديقته/ الشمسَ، التي كانت ترقبُه، مدّت يدها إلى غيمةٍ وغرفتْ منها حفنة ماءٍ، رشَّتْها على وجهه.

على إثرها أفاق من غيبوبته شاكراً الشمسَ، وطار مجدَّداً، ذَهِلاً من الصور التي أثقلت عليه عينيه، متذكراً الجعدانَ والفَراشَ والحقولَ.

ضجيجُ المدينة شِباكٌ تتصيّد زقزقتَه البريئة. يافطةٌ إعلاناتٍ كبيرةٌ، مضاءةٌ كهربائياً لا قَمَريّاً، تحوّلتْ إلى يدٍ تحاولُ لطمَه.... حاول التهرّب منها، لكنّه اصطدم بها، امتدت يدُ الشمس مجدَّداً إلى الغيوم، فأفاق مرةً أخرى، وتابع طيرانه، ووسطَ المدينةِ أوقفه بومٌ آخر، في هيئة غرابٍ وزيٍّ عسكريّ، يرافقه اثنان أيضاً أقلُّ رتبةً وكراهةً منه:

ـ هويّتَك.

ـ (أجابه دون تردد): من الريف.

الريف حيث يولدُ المُنشقون والمتمرّدون وصانعو الحروب والقنابلِ الذريّة.

عندها اقتادوه إلى حيث الأسود...الأسود... والأسود، وتبيّن لهم، بعد كلّ ذلك السواد، أنّه ليس جاسوساً ولا إرهابياً، فأطلقوا سراحه.

حاول بعدها الرجوعَ إلى الريف حيث الغيوم ريشٌ والسنابلُ عصافيرُ. حاول أن يطير، لكنّ جناحيه خذلاه فأخذ يترنّحُ في الهواء، ارتطم عندها بعمود الكهرباء، وهوى على الأرض ميتاً.

لم تستطع الشمسُ أن توقظه من غيبوبته رغم أنّها عصرتْ عليه غيمةً بأكملها، عندها عرفتْ بأنّه قد مات.

فأمرتِ الريحَ باجتثاث المدينة من جذورها، والغيومَ بأن تُغرقها؛ هاجَتِ السماءُ حتى عَرّتِ المدينة من مدنيّتها، لكنّ العصفورَ ظلَّ في غيبوبته، حالماً بأنّ جناحيه يطويان آلاف الأميال.

q q

المقبـرة..

q قصة الكاتب الجورجي ن. دومبادزه
q ترجمة: أحمد ناصر*

ـ مرحبا!

ـ من أنت؟ سألت بدلاً من رد التحية، وأنا أتفحص الرجل الطويل الذي وصل إلى القبر دون أن أشعر به.

ـ أنا؟ أنا "فانو"، واحد من سكان المنطقة ــ أجاب الرجل، وهو يسترخي على الكتلة البازلتية ـ أنا من هذه المنطقة، من "باغيبي" ـ كرر كلامه وهو يستخرج من جيبه الصدري علبة السجائر.

ـ كن صديقاً لي، ضيفني سيجارة! ــ طلبت منه.

ـ نوعها "بريما"*

سيان عندي!

قدم إلي سيجارة وأشعل عود الثقاب. أضاء، بعد أن توهج، وجهه؛ بعينيه الحزينتين جداً وأنفه الجميل المستقيم. بدا عمره يتراوح بين خمسين وخمسة وخمسين عاماً. ربما كان سنه أصغر من ذلك، فاللحية قد تضفي عليه الكبر.

قرب عود الثقاب من سيجارتي مغطياً إياه بكلتا يديه كي لا تنطفئ الشعلة. اهتزّ الضوء الخفيف بين يديه الضخمتين كحباحب مقبوضٍ عليه.

سألته:

ــ ماذا تفعل هاهنا؟

ــ أنا؟ قد قلت لك، أنا محلي، من سكان المنطقة ــ وضح كلامه وأشعل سيجارته.

ــ آ.. آ..

ــ سبق أن قلت لك "مرحبا".

ــ أشكرك.. مساء الخير! ــ أسرعت وقلت مدارياً خراقتي، ثم لامست ركبته بيدي كأمارة اعتذار.

ــ مَن لك هنا؟ ــ سألني مشيراً إلى القبر بهزّةٍ من رأسه.

ــ ولدي.

سعل فانو فجأة.

---

* كاتب ومترجم من سورية.

ــ مصيبة ثقيلة.. قال بعد أن سكن السعال، بلهجة فيها من التساؤل بقدر ما فيها من التأكيد.

ــ ؟..

ــ ماذا أقول.. ــ استدرك بعد أن ابتسم ابتسامة عوجاء ــ وأي شيء أكثر حزناً؟ حللت، أيامئذٍ، ضيفاً على أنسباء لي في "كيزيكي". ما إن وصلت حتى قصوا علي ما حدث، ذاك الذي لا يمكن وصفه.. وأروني ذلك القبر..

لم أجبه بشيء، بل اكتفيت بهزة من رأسي.

ــ ما دمت تفكر، لن تتوه عن الطريق فترة طويلة.. فيما مضى كانت تقوم قرية هاهنا، والآن هي ذي مقبرة. في هذا المكان بالذات كانت حديقتي.. وها نحن الآن قد رحلنا إلى ما وراء النهر ــ أدار رأسه ببطء وتطلع باتجاه القرية المتوضعة على السفح المقابل ــ نهرب ونهرب واللعينة تلاحقنا على أعقابنا ــ وتطلع نحو المقبرة ــ أين المفر؟

ــ لا سبيل للهرب! ــ وافقته الرأي، وطلبت منه سيجارة أخرى.

صمت "فانو" قليلاً ثم سألني:

ــ لماذا لم تكتب على بلاطة القبر اسم الأب وتاريخ الميلاد والوفاة؟

ــ بالنسبة إلي لا جدوى من ذلك.

ــ وبالنسبة إلى الآخرين؟

ــ الآخرون أقلّ اكتراثاً مني.

فكر "فانو"، حك رأسه.

ــ لكن، فعلاً، كم كان عمره؟

ــ خمسة أعوام.

ــ وأين الله.. آ.. آ؟ ــ وضرب على ركبتيه.

ــ لا أدري. ــ نهضت من على تلة القبر، ورحت أنفض التراب عن ثيابي.

تساءل "فانو":

ــ أليس المجيء إلى هنا، ليلاً، مخيفاً؟

ــ وما الذي أخشاه؟

ــ لا أدري.. على أية حال فهي مقبرة. أرواح الأموات، الأشباح. ما أدراني.. أضف إلى ذلك، ثمة أشرار يجوبون المنطقة ليلاً.

ــ لن يحصل لي أكثر مما حلّ بي.

فكر قليلاً ثم وافقني الرأي:

ــ وهذا صحيح أيضاً.

ــ لا بأس، إلى اللقاء! ــ ودّعته وأنا أخرج من حرم القبر، مغلقاً بوابته.

ــ اذهب، رافقتك السلامة، ألهمك الله العزاء! ــ قال ذلك ونهض هو أيضاً.

ــ أشكرك!

بعد أن ابتعدت مسافة يسيرة، التفتُّ. كان ما يزال يقف أمام قبر صغيري. بدا، في غبش الظلام، نصباً من المرمر الأسود. كان وجه الشبه كبيراً بدرجةٍ يصعب معها التمييز بينهما. فجأة شعرت، لأول مرة، بالرعب وأنا في المقبرة.

كانت مقبرة "ستاروفيرسكوي" الهادئة، شبه المهملة، بأشجارها الكثيفة الوارفة، وقبورها المتواضعة، ما عدا القليل منها المزدانة ببلاطات وتماثيل مرمرية ــ كانت تشبه جنة فردوسية، أكثر مما صممت له. على الأقل، هكذا كانت تبدو بنظري ونظر ابني عمي "زوراب" و"فاختنغ"، حين كانت عمتي "نينا" تقودنا، أيام الآحاد، إلى المقبرة لزيارة قبر أمها. العمة نينا هي زوجة عمي الشقيق. وفيما كانت تجلس حزينة، منكسة الرأس، تفكر بأشياء، الرب أعلم بكنهها، كنا، أنا وزوراب وفاختنغ نتسابق في الجري ونلعب لعبة "اللمس" و"الحرامية" ونبحث بين أشجار اللبلاب الخضراء، المائلة للزرقة، والنامية بين القبور المهملة، عن أعشاش العصافير الملأى بالبيوض الرقشاء المرقطة ببقع صغيرة كالنمش. ثم كنا نلتهم، بعد أن نكون قد شبعنا جرياً، شطائرنا المشكلة من الخبز الأبيض الطازج وشرائح باردة من لحمة الضلع. وبعدئذ كنا نضني عمتي، ذات العينين الخضراوين، الجميلة كملاك، بأسئلة معقدة، محيّرة، لا نهاية لها.

ــ أيتها العمة نينا بيوض العصافير، دائماً، رقشاء، مرقطة؟

ــ كي.. مؤكد، لكي تنقف الفراخ من بيوضها جميلة، رقشاء، مزركشة الريش.

ــ ماماي، لماذا ماتت جدتي؟ ــ هكذا سألها فاختنع.

ــ لأن، يا بني.. بل، أتدري.. إنها لم تمت البتة، مجرد أنها شاخت كثيراً وغادرتنا..

ــ وأنتِ، أيضاً، ستغادريننا عندما تشيخين؟ ــ سألها زوراب.

ــ سأغادر.. في الأغلب.. طبعاً سأغادر.

ــ عندئذٍ سنغادر معك! ــ أعلن فاختنغ.

ــ لا، يا حبيبي، لا يحق لكما المغادرة مطلقاً، عليكم العناية بقبري! ــ اعترضت العمة مضطربة.

ــ لا، بل سنغادر أيضاً! ــ أصرّ ابن عمي على موقفه بعناد.

فتغلق العمة فمه بيدها، وتأمرنا بالذهاب للعب. نواصل اللعب في ذاك المقرّ الهادئ، ولا نعود إلى المنزل إلا قبيل الغروب.

وهكذا حصل أن دخلت المقبرة حياتي، منذ الطفولة، كمكانٍ مفعمٍ بجمال مدهش، وسكينة مطبقة.

بعد سنوات عدة غادرتنا عمتي، وكانت ما تزال شابة.

وبعدها بسنوات قليلة، نفذ ابنا عمي وعدهما بعنادٍ مرعب، فكرهت المقبرة أشدّ الكره، لدرجة أنني لم أزر أياً من قبور أعزائي بعد كل ما حصل.

لكن، فيما بعد، وبعد أن صار لي فيها قبر خاص بي، عادت المقبرة إليّ، ويا لعجبي، بجمالها وسكينتها المعهودين اللذين أسراني أيام طفولتي..

ــ ها نحن، يا سيدي، قد ركبنا سكة التصنيع، إن صح التعبير ــ تابع مدير المقبرة حديثه معي ــ اقتصادياتنا كبيرة وذات شأن. المقبرة الحالية ليست كما كانت بالأمس.. هذا العام أنجزنا مشروعي الكهربة الكاملة واستصلاح الأرض، ونحن الآن بصدد تأمين الغاز الطبيعي للشعلة الخالدة. بل وسأقول أكثر من ذلك: لقد بدأنا بشق أقنية الأنابيب ولم يبق إلا القليل ــ القليل. علينا استصلاح ما يقارب الهكتارين.. إذا ما ساعدونا.. المتطلبات، كما تعلمون كبيرة.

ــ من فضلك، هنا. إذا كان الأمر ممكناً ــ قاطعت إسهاب المدير.

ــ هنا؟ لقد تم استلام عربون هذا المكان. حسن، سيكون لا شك فيها زهواء عليل، إطلالة رائعة على كل ما حولك: فهنا حي "متسخيتا"، وهناك تفليس.. وجيرانك مرموقون جداً ــ جداً: تفضل وانظر ــ البروفسور "خيتاغوري" وهذا هو الأكاديمي "جانجاغافا" وهذا الطبيب "تاتاراشفلي" وذاك هو المربي "غولاريدزه" الحائز على وسام الاستحقاق.. أجل.. أجل.. هناك.. فعلاً.. إنما يجب ألا يقلقك هذا، هناك قبر لص ناخولوفكا** الشهير المدعو "غلازاستي"، لكن هذا أمر مؤقت، فمن المؤكد أن أصدقاءه اللصوص سينقلونه من هنا في القريب العاجل، يريدون دفنه في مقبرة أخرى.. أجل، أجل هم من دفنه، اللابرادوريت هذه من كييف قد أحضروها بأنفسهم.. بالمناسبة أية حجر تريد؟

ــ بازلت.

ــ حسن، حسن. لكن كن يقظاً في أثناء تعاملك مع نحاتي الحجارة، بحيث لا يغبنونك في السعر، فهم يسلخون جلد ــ جلد أقرباء المتوفى، مرجحين تماماً أن الإنسان، وهو في مصابه، لا يساوم.

ــ هنا! ــ قلت له.

ــ واضح.

ــ إلى اللقاء!

ــ إلى اللقاء، إلى اللقاء، أتمنى لك الخير وتقبلوا تعازي! بالمناسبة، ما هي درجة قرابتك بالمتوفّى؟

ــ إنه ولدي.

بهت المدير وقال مرتبكاً:

ــ اعذرني بحق الإله! آهٍ كم ثرثرت! الشيطان وحده يدري بماذا هذرت! اعذرني بصدرك الرحب!

ــ لا بأس، أمر عادي.

ــ إلى اللقاء!

ــ إلى اللقاء!

...كنت أموت كل يوم. امتدت هذه الحال عامين.

وذات يوم من العام الثالث، قصدت المقبرة صباحاً باكراً. كانت الساعة السادسة، وقد خيم عليها صمت مذهل وبرودة لاذعة. كانت أوراق الأشجار تصدر حفيفاً، يبعث السكينة في النفس، والعصافير تغرد شتى الألحان، والنصب التذكارية تتطلع من خلف الأغصان، كأناس مذعورين، فارين.

جلست طويلاً على القبر. تدريجياً تناهت إلى مسمعي، ومن مكان بعيد، طرقات شاكوش، مختلطة بدقات إزميل.

نهضت ومشيت، كأن أمراساً خفية تشدني، باتجاه تلك الأصوات. فجأة انكشف أمام ناظري مشهد لا يمكن وصفه بالكلمات.

ــ مرحباً، فانو! ــ قلت، بعد أن صحوت من تأثير الانطباع الأولي.

ــ من أنت؟

ــ ألم تتعرف عليّ؟

حدّق إلي. عرفني.

ــ حدّثوني عنك وكأنك تموت.

ــ ها أنا ذا لم أمت، كما ترى!..

وضع المطرقة والإزميل على قاعدة التمثال. نفض غبار الأحجار عنه، وجلس على المقعد.

كانت تتطلع نحوي، من على منصة التمثال، لوحة نصفية لشاب من الحجر. إنما تلك اللوحة لم تكن تمثالاً أو نقشاً بارزاً أو نقشاً أقل بروزاً. لا أعرف ماذا كان هذا. كان كل شيء ولا شيء في آن واحد. كانت صورة الرجل المنحوتة ضمن كتلة البازلت تبدو خارج نطاق أي شيء من أشكال المنظورية أو التناسب أو المحجومية. كان ذاك ضرباً من الأعمال القابعة خارج حدود الفن، المطلة من أعماق الألفيات من السنين. كان مجرد عمل بدائي لرجل بدائي، لا يدخل تحت مظلة تسميةٍ ما، وبتعبير أدق، كان صنماً، صورةً لرجلٍ بهتته أسرار الطبيعة المبهمة، كان وثناً معبوداً، لكن لمن ولأي شيء؟...

ــ ماذا تفعل هنا يا فانو؟ ــ سألته ثم جلست بجانبه.

أخرج، دون أن يجيب، من جيب صدره علبة البريما، قدم لي سيجارة وأشعل واحدة لنفسه، عب منها نفساً عميقاً ثم تابع صمته، إلى أن قال أخيراً:

ــ ألا ترى ما أفعل؟

ــ ما هذا يا فانو؟

مرة أخرى استغرق في الصمت. انتهى من تدخين سيجارته. وبعد برهة من الوقت قال بصوت أجش:

ــ هذا ابني.

سرت قشعريرة في ظهري.

ــ ماذا تقول؟!

ــ العام الماضي، وفي مثل هذا الوقت، تسلق برج قلعة "كسانس"، إلى أعلى قمتها.. كان ثملاً.. وسقط من هناك.. قص علي رفاقه الذين كانوا معه.. لقد طار الحبيب! ــ وشمل "فانو" بنظره الصنم من الأسفل إلى الأعلى بطرف عينيه.

سألته بعد برهة من الوقت وقد سرت القشعريرة في جسدي من جديد:

ــ لكن ما هذا يا فانو؟

ــ قد قلت لك، إنه ابني!

ــ وأنت نفسك من قام بذلك؟

ــ أنا بنفسي! بقي القليل. هنا ، من هذه الناحية.. ــ وقف وأشار بيده إلى صدر الصنم.

ــ لكنك لست بنحات، يا فانو! ــ قلت وقد هزني هذا كله من الأعماق.

ــ لكن، من يعرف طفلي أكثر مني؟!

ــ صحيح هذا، لكن الأمر يتطلب معرفة محددة. وهل هذا يشبه ابنك؟!

ــ من قال لك أنه لا يشبهه؟ هي ذي عيناه السوداوان، الجميلتان، وهذان هما حاجباه ــ القوسان، وهذا هو أنفه النسري وابتسامته، وهاهي رقبته القوية ويداه العظيمتان، ومنكباه المتينتان.. يا لشقاء أبيك يا بنيّ! ــ

قال فانو ذلك ومرر يده المرتجفة على الصخر الرمادي.

وكما لو أن أنامل الرب قد لامست الصخر الميت ــ انتعش، دبّت الحرارة فيه وتكلم.. ابتسم في وجهي، من على قاعدة التمثال، ابن الثامنة عشرة بشعره الأسود وبنيته المتينة. انقبض قلبي. لاذ فانو بالصمت. تعلقت يده في الهواء، كغصن مقطوع من شجرة.

عادت الحجر من جديد صنماً.

ــ وأنت تقول ــ لا يشبهه.. وكذا يقول الآخرون. لكن أنا لا أعمله من أجل الآخرين. ثم أنّى للآخرين أن يعرفوا ولدي؟!

اعترضت عليه بشيء من الارتباك:

ــ إذا كنت تصنع التمثال لنفسك فحسب، ضعه، إذاً!

ــ بيته الآن ــ هاهنا!

لم أستطع أن أجيبه بشيء. نهضت متهيئاً للمغادرة.

ــ لا تغادر، لا تتركني وحيداً! أهلكتني الوحدة ــ توسل إلي، وانهمرت دمعتان كبيرتان من عينيه...

حين خرجت من المقبرة، كان الغبش قد ساد.

كانت بناية المسبح الشتوي، مقابل حديقة "فاكي"، توشك على الاكتمال، وفي ساحة البناء كانت قطع بازلتية كبيرة متناثرة هنا وهناك.

وكانت، ثمة، رافعة ترفع إحدى هذه الكتل. رحت ألاحق بنظري، دون شعور مني، حركتها نحو الأعلى.

ــ إيـ...ي! ــ صرخ شاب من أعلى البناية. كان يقف على إفريز البناية مباشرة، ناشراً يديه كما النسر، وراح يلوح بحركات رشيقة من يده للشاب المتطلع إليه من قمرة الرافعة، كأنما يقول له: إلى هنا، هيا!

انطلقت من مكاني مضطرباً وهرعت نحو البناء:

ــ إيـ...ي! يا أخي، يا بني، أيها الشاب! ــ صرخت بملء حنجرتي.

ــ ماذا تريد، أيها العم؟

ــ انزل، أرجوك! انزل من هناك، الخطر داهم وقد تقع!

رد علي مرحاً:

ــ لا تخف، أيها العم، لن أسقط!

ــ ناشدتك الله بالقديسين كلهم أن تنزل من هناك!

رد الشاب علي بتلويحة من يده، وتابع عمله. كانت الحجر البازلتية تسبح في الهواء، وهي تتأرجح ببطء، وترتفع أكثر فأكثر في سماء ما قبل المساء النيرة.

ثبت إلى رشدي، تراجعت وسرت، مبتعداً، باتجاه بيتي. بعد أن قطعت مسافة يسيرة في الشارع، لم أتمالك نفسي فالتفت. كان الشاب ينزل، بيديه الممدودتين، كعملاق أسطوري، الحجر البازلتية إلى مكانها.

كانت الشمس تنير ظهر الشاب وتشكل أشعتها هالة حول رأسه.

تطلعت نحو المقبرة. كانت الشمس الغاربة تذهب ذؤابات الأشجار فيما خلف السياج. بدت أشبه بحديقة أسطورية، أكثر مما هي مقبرة.

أحسست في مكانٍ ــ ما، في خبايا نفسي، بسكينةٍ واطمئنانٍ نفسيّ لا يمكن شرحهما، إذ أصبح لدي، في تلك الجنة، قبري الخاص.

q q

يوسف الملك

q ابتسام شاكوش*

حين انتهى الرجال من مراسم دفن أبيه، وتفرقوا بين الأجداث، شعر كأنه خر من السماء، راح يتلفت حوله، خشية أن تتخطفه الطير، تكور حول جسده فحملته الريح وهوت به في مكان سحيق.

هنا وجد نفسه فجأة، في هذه المدينة التي لا يعرف فيها وجهاً، ولا درباً، غذ السير، لا بد له من العودة، ولكن إلى أين؟ لا مكان له في الأرض سوى الخيمة التي كانت تؤويه مع أبيه، أبوه الآن يرقد تحت متر ونصف المتر من التراب، لن يعود للخيمة، لن يكون له المأمن والملاذ، أين إذاً؟ وقف في مكانه وصرخ بأعلى صوته:

ـ لماذا مت؟ أنت لا يحق لك أن تموت، أنت ظالم جائر، لمن تركتني؟ هيا ارجع، أريدك أن ترجع، قم وإلا نبشت ترابك وأخرجتك عنوة...

تجمهر الرجال حوله، راحوا يقلبون أكفهم حسرة، انتبه إليهم، علام يتحسرون؟ هل مات آباؤهم وتركوهم للضياع كما ترك؟ مسح بنظره جميع الوجوه بصمت، ليته يتعرف إلى واحد منهم ليسأله: أي المدن هذه التي قذفه القهر إلى شوارعها؟ وفي أي البلاد تربض خيمة أبيه ليعود إليها؟ لكنه لم يتعرف إلى أي منهم، فتركهم ومضى.

دنا منه كبيرهم، أمسك ذراعه برفق: تعال يا يوسف، تعال يا ولدي، الجو بارد وأنت مثقل بأحزانك، ربما لم تتناول زاداً هذا اليوم، نظر إليه بدهشة: أيحسبني هذا الأحمق متسولاً؟ من أين له الإحاطة بحزني؟ وما يعنيه من أمر طعامي؟ لست حزيناً، أنا غاضب، غاضب من أبي الذي تخلى دفعة واحدة عن قوته وجبروته، ثم أسلم جسده لرجال لا أعرفهم، عروه من ملابسه، غسلوه وألبسوه ثوباً أبيض سابغاً ما رأيته يلبسه من قبل، ثم حملوه ولم يكترثوا بي، لحقت بموكبهم ركضاً، لم يتوقفوا، قطعت عليهم الطريق، هددتهم، لم يرهبوني بل تابعوا سيرهم حتى ألحفوه التراب.

ـ هيا يا يوسف، اذهب مع عمك بكري إلى منزله، لا تعاند قضاء الله فكلنا لها.

كلهم لها؟ ما هي؟ من هي؟ وما شأني بهم وبها؟ هؤلاء الحمقى لماذا ينادونني يوسف؟ أهو اسمي؟ لا... لا بد أن لي اسماً آخر لا يعرفونه، مجانين، ما كان أبي يناديني يوسف، بل: ابني، نتر ذراعه من يد الرجل واستأنف السير، إلى أين يمضي؟ شوارع تقوده لشوارع، وأزقة تفضي إلى أزقة، الرجال العائدون من صلاة المغرب يقلبون أكفهم حسرة ويحوقلون، ما الذي خسروه؟ صبيان يركضون خلفه كأنهم يتتبعون خطواته

* قاصة من سورية.

متضاحكين، علام يضحكون؟ ينهرهم الرجال فيتراجعون ويزيد في سرعة سيره حتى غدا هرولة، يتوقف كلما هده التعب ليصرخ من جديد: لماذا مت؟ هلا سألتني قبلها؟ هلا استأذنتني؟ يا لك من عالم مخادع، أما كنت ترفض الموت وتستهين به؟ أما كنت تتحداه بكبرياء العارف ظواهر الأمور وبواطنها؟ كيف غدرت بي واستسلمت له؟ أما كنت تقول بأن عيشة الكفاف التي أجبرتني عليها كفيلة بإطالة العمر؟ أما كنت تستشهد على أقوالك بموت كل رفاقك لأنهم أرخوا العنان لشهواتهم ووسعوا من موائدهم فداهمتهم الشيخوخة حاملة معها نذر الموت؟

لماذا أنجبت كل هذا العدد من الأبناء؟ أما كنت أكفيك وحدي عنهم أجمعين؟ أما رأيتهم كيف تجمعوا حول جثتك فجأة، استلموها من الفلاحين لتصير أبا رسمياً لهم من دوني، أما رأيت نظراتهم كيف كانت ترميني بالشرر؟ أما رأيت كيف أبعدوني عن تجمعهم وكأني لست منهم؟ نصبوا سرادق العزاء، أطلقوا مكبرات الصوت ترتل القرآن الكريم ملء فضاء الشارع، نسوا سنواتك التي أفنيتها في المزرعة مكتفياً بصحبتي، جاؤوا بنعاجي الأثيرات، ذبحوها ووزعوا لحمها كرماً منهم على الجيران.

العجوز أسلم الروح في عرزاله بهدوء، فتش يوسف جيوب ثيابه وطيات فراشه فلم يعثر على شيء، ليس في العرزال من الأدوات سوى كيس يحتوي كسرات من الخبز ومذياع صغير كان يدمن الإنصات إليه، ترى أين خبأ كل تلك الرزم من الأوراق النقدية؟

وقف يوسف حائراً يتلفت، منخلعاً من الحياة غارقاً في بحر السراب، أفكاره تتفلت من رأسه كقطيع غفل عنه راعيه، تتصارع بين يديه كالثيران في مطلع الربيع، ليس إلاه في هذا القفر، سوى غربان تنعب وهي تطير متسارعة نحو البيت الخرب في أقصى الشرق من أرض جيرانه، وهو، واقف كالوتد خارج الزمان، أين يبحث عن ضالته؟ الأرض حول العرزال تمتد باتساع البحر، أمواج من التراب المحروث تتلو أمواجاً، ولا علامة فارقة تدله على شيء.

تجمع الفلاحون من الحقول القريبة على صراخه، اكتشفوا موت العجوز ففعلوا ما يجب فعله في مواقف الموت، ركض أحدهم إلى الخرابة وعاد يحمل نصف باب مخلوع، مددوا عليه الجثة، ثم كبروا جميعاً وحملوه إلى بيته في المدينة، البيت الذي هجره منذ سنوات طوال، ركض خلفهم يوسف، يوزع الشتائم عليهم جميعاً، يأمرهم بإعادته إلى مقره، لكنهم تابعوا السير وما التفتوا إليه.

ترى متى حدث ذلك، وأين؟ فرت من ذاكرته عصافير الزمان والمكان، تركته في هذه الساحة المقفرة، على الضفة الأخرى من زلزلة روحه، الريح تعصف من حوله، تزمجر في المنحنيات، تجمع الأوراق والأكياس الفارغة ثم تذروها، تشد ثيابه الرثة كأنما تريد تعريته، وكأن عري اليتم وحده لا يكفي، أطرافه ترتعش، ما تبقى من أسنانه يصطك بقوة، ويتابع المشي، أبوه كان يقول، وهو دائماً يصدق أباه في كل ما يقول، الأسنان ليست أعضاء دائمة من جسد الإنسان، إن لم تسقط اليوم فستفعل غداً، فيم الذهاب إلى طبيب الأسنان لتحمل الألم ودفع كل ما يطلب من النقود؟ خسارة.

ما اكتفت السماء بالبرد والريح، بل طاردته بهزيم الرعد ثم سكبت فوقه وابلاً من المطر، لا شرفة يحتمي بها من البلل، ولا باب مفتوح في هذه المدينة الحمقاء، راح يركض ويركض، هذا باب مفتوح فليدخل، لا بد أن يجد خلفه وقاية من هذا الماء المنهمر.

دخل، فوجد صفاً من الغرف الصغيرة، في الأولى منها دراجة نارية ربما تعود لأحد العاملين أو الساكنين هنا، وهو مغرم بدراجته النارية، كان يركب صهوتها بعدما يفتح أزرار قميصه، يقودها بسرعتها القصوى، ليرفرف قميصه تحت إبطيه وخلفه، فيخال نفسه نسراً يحلق فوق أرضه الأثيرة إلى نفسه حتى يتعب، فيتوقف ليرتاح، ويتمنى، يتمنى لو يستطيع طي هذه المساحة الشاسعة طي السجل، ويضمها إلى صدره ليحميها من كل نفس طامعة ومن كل عين حاسدة، ترى أين دراجته الآن؟ هل فعلوا بها ما فعلوه بالأغنام المسكينة؟

تقدم خطوة أخرى، ضجة الموسيقا والأضواء الملونة المبهرة أخفت دخوله عن الموجودين هنا، تكور على نفسه في إحدى الزوايا، داخل غرفة تغص بأصناف الملابس والمرايا، ينشد الدفء ويرقب من مكمنه ما يدور أمامه.

ظهر رجل يرتدي حلة مذهبة سابغة، ويعتمر تاجاً عظيماً، ارتقى منصة عالية وراح يخطب في الأشخاص المترامين تحت قدميه: أنا قره قوش الملك، أنا الحاكم على رقابكم وأرزاقكم، وهذا قانوني الجديد فاسمعوا وأطيعوا، أوامر جلالتنا إلهية لا تقبل النقاش.

ـ سنوقع العقوبة مع الغرامة على كل من يسرق.. ومن لا يسرق.

ـ سنوقع العقوبة والغرامة على كل من يغش.. ومن لا يغش

ـ على كل من يتشاجر مع جيرانه.. ومن يتصالح مع خصومه.

ــ على كل من ينام باكراً.. ومن يطيل السهر

ــ على كل من يعمل عملاً.. ومن لا يعمل.

هيا صفقوا...

يرتفع دوي التصفيق، يمشي الملك بهدوء في المساحة الظاهرة، بغرور واضح ثم يختفي خلف إحدى الستائر، تظهر الملكة، بحلتها وتاجها، تتفقد زينتها، تمشي حيث كان يمشي الملك، بخطوات رشيقة، تحمل مرآتها، ترافقها معزوفة مرحة، ومجموعة من الأطفال ذوي الأجنحة، يرفعون ذيل ثوبها، ويرقصون بين يديها، تتوقف بعد كل خطوة لتنظر وجهها في المرآة، وتنظر شذراً إلى الناس من حولها، ثم تمسح على رؤوس الأطفال المرافقين لها، تنثر عليهم حفنة من النقود ثم تختفي خلف الستارة.

يوسف ما زال رابضاً في مكانه، سرى الدفء في مفاصله فراح يفكر في ما يراه، أهو في حلم أم حقيقة؟ أم أنه خلف كواليس مسرح؟ هذه سعاد، حبه الأول، يعرفها جيداً، وهل يستطيع نسيان بسمتها وغنجها؟ هل يستطيع نسيان اختيالها أمام المرآة، هذه سعاد، كيف وصلت إلى هنا؟ ومتى تزوجت قره قوش؟ صارت ملكة؟ وهو الذي كان يحلم أن ترافقه إلى الفلاة لترعى معه الغنم؟ ينتبه لتغير إيقاع الموسيقا، يرى فتاتين تدخلان الساحة المكشوفة، لحن جنائزي يعزف، تؤدي الفتاتان التحية للجمهور وتبدآن برقصة هادئة، رقصة اليأس والموت، ينتفض يوسف، ماذا أرى؟ هذه هند، وهذه ليلى، لماذا ترقص نسائي في إيوان قره قوش؟ لماذا تغادرني نسائي واحدة تلو الأخرى؟ أما كان خير لي ولهن، لو مكثن في حماي أما كنا ملأنا الأرض أولاداً وسيطرنا على كل شيء؟ يتركنني هناك أموت في كل لحظة، ويرقصن هنا رقصة الموت؟ يا لغباء النساء!!

تختفي الفتاتان خلف الستائر وتسلط الأضواء على رجلين يقعدان على الأرض، بأسمال لا تكاد تغطي عريهما، يتناجيان بهمس:

ــ لم يتركوا لنا ما نأكل، لا بد أن نسرق.

ــ لم يتركوا لنا ما نسرق، سنبحث عن عمل شريف أو غير شريف.

ــ لم يتركوا لنا ما نعمل، سنتسول.

ــ لم يتركوا في أيدي الناس ما نشحذه.

صوت الحارس من عمق المسرح يصرخ بصوت كالرعد: من هناك؟ يهرب الرجلان ويختبئان خلف الستارة ويصفق الجمهور، فاصل موسيقي حزين، تدور خلاله الأضواء في المسرح الخالي، وتتوقف عند امرأتين متسولتين، تمدان أكفهما للفراغ، يكرر الحارس صرخته: من هناك؟ تهرب ا لمرأتان ويعلو التصفيق من جديد.

البرد يطعن جسد يوسف، يرجف عظامه فيستل عباءة الملك من غرفة الملابس، يلتحفها ويجلس ليتابع المراقبة، فاغر الفم من الدهشة، ما هذا؟ كيف يجرؤون على اقتراف هذا الكلام والنزول إلى الشارع بعدما سمعوا خطاب الملك؟ لو كنت مكانه لحززت الرقاب حزاً، أما من أحد هنا ينقل إليه ما يجري؟ أين حراسه ومخبريه؟ أين حاشيته وزبانيته؟

هدأت المعزوفة وأطفئت الأضواء، أظلمت خشبة المسرح وما بقي سوى حزمة من الضوء الشاحب، تكشف عن كومة مبهمة غامضة، انطلق صوت ناي حزين وتحركت الكومة، قامت من بينها فتاة بأسمال بالية، مشت خطوات مترنحة، تضغط جبينها بيديها، يبدو أن الصداع والدوار أعاداها للجلوس على الأرض، راحت تروي حكايتها بصوت يقطعه البكاء:

ــ لم أطلب منه شيئاً، قلت له اسمح لي أن أحبك، لا أريد من الحياة سوى الحب، دعني أتمتع بالأمان في حبك، لم يجبني، بل تناول الناي وراح يعزف لحناً، رأيت أغنياته تنساب دموعاً مالحة من عيون الناي، كانت سنابل القمح من حولنا تتدافع بفعل الريح، تؤازر بحفيفها حزن أغنيته، وظلت عيناه تمسحان الأفق المضاء بنور قمر كئيب، وحين بدأت دموعه برفد نهر غنائه تركني ومضى، بين أغنام تثغو بضراعة وهي ترسف في قيودها، وقفر تبكيه الريح المتغلغلة بين أعواد القصب.

ــ استوقفته راجية: لن أكلفك شيئاً، أريد أن أحبك، لكنه أبى، قال لي: لا لم يقل بلسانه، قرأتها في عينيه، قال كيف تحبينني وأنا نفسي أبغض نفسي؟ أي حب هذا الذي تمنحينه لرجل مسلوب الإرادة ممزق الروح بين أب مستبد وشيخ ذي عمامة ضخمة ولحية صارمة، كلاهما يلقي علي بأمره ولا يسمح بالنقاش، وقال لي، لم يقل، بل قال: الحب جناية كبرى لا يقترفها إلا من امتلك حريته.

انتفض يوسف: هذه خولة، الويل لها، كيف وصلت إلى هنا؟ إنها تتحدث عني، من أذن لها بالتحدث عني؟ لملم العباءة حول أطرافه المشرفة على التجمد وشحذ انتباهه ليسمع من جديد، وتابعت الفتاة بوحها:

ـ قال لي كيف أمنحك الأمان وأنا ما ذقت طعمه ولا أعرف كنهه؟ أنا رجل بجسد حر وروح عبد رقيق، تحبينني؟ هل ستستمرين في حبي حين تكتشفين أن أبي يحصي علي لقيمات طعامي؟ وبان الهلع يقصف مفاصلي حين أرى شرطياً في آخر الشارع؟ هل تعلمين بأني أطيع أبي وأطيع الشيخ إبراهيم في كل شيء، لا لقناعتي بما يمليان، بل لأني تعودت على الطاعة، على الخنوع، لا أملك في نفسي القدرة على الرفض، أو المماطلة، لماذا أطيع الشيخ إبراهيم؟ لأن أبي يطيعه، ويأمرني بطاعته، وقال لي..

تصمت الفتاة، وتستمر الموسيقا جنائزية خافتة، يتسارع إيقاعها شيئاً فشيئاً إلى أن تبلغ درجة الغضب والعنف، تهب الفتاة من جلستها لتصرخ في وجه الجمهور:

قلت له: أنت تعلم، وتعلم بأني أعلم أن الشيخ إبراهيم كان السبب في نفور نسائك منك، قلت له سأحارب من أجلك ألف شيخ مثل هذا، وسأنتصر، لكنه أدار لي ظهره ومشى، تركني في حر الهاجرة وحدي وسار بعكس اتجاه الشمس، رأيته بعيني هاتين، يدوس على ظله بحقد فظيع، وكان يبكي، بل كان ينتحب، سمعت نحيبه فتركته يائسة، وسرت بعكس اتجاهه، كانت الشمس أمامي، وكان ظلي يجري خلفي ولا يتمكن من اللحاق بي.

يوسف ما يزال في مخبئه، يلتف بعباءة الملك اتقاء البرد، شد على أسنانه وقال في نفسه: لو أني أملك أداة للقتل لقتلتها، من عمق المسرح صرخ صوت الحارس: من هناك؟

وقفت خولة بقدها الشامخ، وأشعلت كل الأضواء، تقاطر كل الممثلون والممثلات لتأدية تحية الختام للجمهور بعد ذلك أغلقت الستارة، وانصرف الجميع ليرتاحوا، استعداداً لعرض الغد، بقي يوسف في مكانه، يعيد التفكير بكل ما رآه وما سمعه، وقرر إخراج المسرحية بشكل جديد.

حين خلا المكان، أنار يوسف ضوءاً خافتاً ودخل غرفة الملابس، ارتدى ثياب الملك، وضع التاج على رأسه، وزع ملابس الجنود والخدم والحاشية على خشبة المسرح، وزع ثياب الشحاذين واللصوص، ارتقى الكرسي الأعلى ووقف خطيباً:

أيها الناس، بعيني رأيت الشرر يتطاير من نظرات إخوتي، بأيديهم ذبحوا نعاجي، ووزعوا لحمها صدقة عن روح المرحوم، أعرف ما سيفعلون بعدها، سيطردونني من الأرض التي وهبني إياها أبي، بل هم طردوني، إخوتي ينعتونني بالمجنون منذ غادرتني امرأتي الأولى، والتي استرحمتها بعشرات القصائد ولم ترجع، لماذا يظنون بأني مجنون وأنا أكبر عقلاً منهم ومنكم جميعاً؟

أيها الناس، أنا الآن ملككم الحاكم باسم الإله، هيا صفقوا، نزل عن منصته ودخل غرفة المرايا، صفق بحرارة فصفق معه عشرات الملوك الظاهرين على صفحات المرايا المتقابلة، وتردد الصدى في القاعة الخالية.

عاد إلى موقعه الأول ليكمل خطابه: أيها الناس أنا أصادق على القوانين التي سنها الملك قره قوش من قبلي، وأزيد عليها: سأحكم بالموت على كل آبائكم، وكل إخوتكم، أما الآن، فإليكم أول أحكامي، سأعاقبكم جميعاً، إن أسأتم أو أحسنتم، عقاباً لم ينزله ملك على شعبه قبلي، آمركم بالنوم، لا أسمح لأحد منكم بالاستيقاظ أبداً، هيا ناموا.

راح صوته يتردد في جنبات القاعة الفارغة المظلمة، ظل يخفت بالتدريج حتى انطفأ، نام يوسف الملك، بتاجه وحلته، بعدما نامت حاشيته وحراسه ونام شعبه، وما زال الجميع يغطون في نومهم العميق.

q q

ضـــــــــــمير الغائـب..!

q أحمد علي الشمالي*

قصـة واحـدة كـان علـى مفيـد العـايش أن يضـيفها إلـى قائمـة قصصـه القصـيرة الإحـدى عشـرة.. كـي تُقلـعَ مجموعتُـهُ القصصـيةُ.. وتحطَّ في إحدى دور النشر.

قصـة واحـدة لا غيـر.. مـا جعلـه يعـود إلـى أرشـيف قصصـه التـي نُشـرتْ فـي الصـحافة فـي أزمنـة مختلفة، ليختار واحدةً منهـا..

كانت القصة الأولـى التـي وقـع بصـره عليهـا هـي قصـة "نظـام عـائلي جديـد"... إنهـا قصـة قديمـة بعض الشـيء، وهـي مـن القصـص الأثيـرة لديـه، كـان قـد اختارهـا مـن قبـل لتكـونَ دعامـة مجموعة خاصة أخرى تحمل ذات العنوان..

وضـعَ القصـة جانبـاً وتنـاولَ أخـرى عنوانهـا "وجـوه الوجـه الأخيـر".. القصـة عبـارة عـن مقاطع مرقمـة متوسطة الطـول.. ذكّرتْـهُ بمراحـل زمنيـة متتاليـة مـرَّ بهـا.. فـرأى اسـتبعاد القصـة لأنهـا تشـير إلـى علاقـات بائسـة تقطَّعَتْ أواصـرُها مراراً بينـه وبيـن ذويـه..!

نحّى القصة جانباً وراح يبحث عن أخرى.. فعثر على قصة تَألّفَ عنوانُها من كلمتين اثنتين بينهما نقطتان وفي آخرهما إشارتا تعجُّب:

"كرامة.. كرامتان!!"

كانت القصة منشورة في إحدى الصحف المعروفة وإلى جانبها "بورتريه" لثلاثة شبان ورجل ناضج..

إنه يتذكرها جيداً.. ومع ذلك فقد راح يعيد قراءَتها كلمة كلمة.. ليكتشف بعد كل حركة فيها، وكل إشارة، أنَّ إضافتها إلى المجموعة من الصعوبة بمكان..! إنها تشير إلى وقائع بعينها حدثت فعلاً..! وكثُرٌ هم الناس الذين يعرفون تفاصيلها..!

كان على مفيد العايش أن يتابع بحثه في الأرشيف.. يعثر على قصة هنا وأخرى هناك.. قصة رابعة ثم خامسة فعاشرة.. يعيد قراءتها فيكتشف أنها هي الأخرى غير ملائمة، لأنها قد تثير هذه القضية أو تلك.. أو

* قاص من سورية.

توقظ أشياء طواها النسيان.. ما جعله يعيد التأمل في قصصه مرة أخرى علّهُ يعثر على القضية المناسبة ولو بالحدود الدنيا..!

لكنه وبعد عملية تَقَصٍّ مضنٍ وإمعان نظر طويل، لم يجد أمامه خياراً سوى العودة إلى القصة إياها.. كرامة.. كرامتان! فهي الأكثر بُعداً عن أية إثارة محتملة!

كانت القصة عبارة عن حوارات قصيرة مكثفة ومتتابعة.. تجري في معظمها بين أفراد الأسرة الواحدة تبدأ بحوار بين الأب وابنه الأكبر.. وتنتهي بحوار الخاتمة بين الابن الأكبر ـ وهو الشخصية الرئيسية في القصة ـ وموظف المصرف!

كانت الحوارات صاخبة أشبه ما تكون بالمشادّات الكلامية..!

ما جعلَ صيغة ضمير المتكلم تشكّل عبئاً كبيراً على الاختيار المطلوب.. فعبارةٌ مثل قال أبي.. قال أخي.. قلتُ.. تعني أنّ المتكلم هو ـ أنا ـ قال مفيد لنفسه ثم أردف:

الأبُ هو أبي والأخ أيضاً أخي..!

ثم إنّ العبارات والكلمات الواردة في الحوار تبدو نافرة وتحمل الكثير من القسوة: أخرجْ مِن بيتي.. ثمن الأبوَّة.. بِعْ الغسّالة..

أمِنْ أجلِ ألف ليرة.. إلى آخر هذه العبارات..

ما جعل "مفيداً" يشعر بالخيبة والأسى.. وتترسخ لديه القناعة بأنّ الحلّ الممكن لن يتمّ إلاّ بأحد أمرين: إمّا أنْ يصرف النظر عن القصة.. وإمّا أنْ يعيدَ صياغة الحوار من جديد... إنّما بصيغة ضمير الغائب..!!

سلمية في 2011/4/5

q q

كنت هناك يا سميحة

هناك أشياء ثلاثة يمكن القيام بها مع امرأة، أن تحبها، أن تعاني من أجلها... أو أن تحيلها إلى مادة للأدب لورنس داريل (جوستين)

q جهاد عقيل*

وكنتُ قد رأيتك هناك يا سميحة، كانت الصالة قد خلت من روادها، والحقيقة أنني أنا من كنت قد دخلتُ قبل أن يأتي أحد، كان الموظف المناوب ما يزال يجلس خلف الكمبيوتر الرئيسي، يحتسي كوباً من القهوة بينما يغالب نعاساً طفا على صفحة وجهه كالموات، كان الجهاز رقم "22" الذي وجهني إليه ينصف الجهة اليمنى للصالة بين الأجهزة المتراصة على كلا الجانبين، وكنتِ قد انتهيت للتو من مسح الأرضية وبدأت بتنظيف طاولات الأجهزة وإزالة أكواب الشراب البلاستيكية وأعقاب السجائر التي خلفها رواد الليلة الفائتة.

ثمة طفل يملأ صراخه الأرجاء، يجلس على المقعد في صدر القاعة وكنت تعملين غير مبالية به فيواصل صراخه بالرغم من تهديداتك بين الحين والآخر، وكان أن اقتربت من طاولتي.. نفس العينين، الشعر الأشقر المائل للتجعيد والخصر الدقيق نفسه الذي كنت عليه مذ عرفتك لكنني فوجئت عندها بصغر سنك، لقد كنت طفلة،

اعتذرت مني ريثما تنظفين الطاولة أمامي... وأثناء ذلك سألتك عن الطفل إن كان لك فهززت رأسك:

ـــ نعم.

ـــ مش صغيرة

من قاع روحها بثت كامل هواء صدرها ثم تحركت شفتاها

ـــ عمري أكثر من (مية) سنة

كنت أريد أن أقول شيئاً، أن أتنفس.. أن أفعل أي شيء يوحي بأني مازلت حياً لكن الكلمات يومها تدحرجت أمامي وكنت أخالك تكنسينها ثم تمسحين بقاياها عن الأرضية اللامعة، وعندما أردت إضافة شيء ربما يخفف عنك، كنت تحملين طفلك، تحاولين جاهدة هدهدته وإلهاءه ببعض الأشياء حتى يتسنى لك إتمام عملك، ثم ما لبثت يدك تمسح ثانية، وما إن انتقلت للجهاز الآخر على يساري سألتك عن اسمك.

---

* قاص من سورية.

ــ ربيعة. قلت لي.

نعم يومها لم يكن اسمك سميحة بعد، لأنك اليوم تغيرت كثيراً، ألم أقل لك.. ليس كثيراً، ربما تغيرت فيك أشياء كثيرة كلون شعرك ولون عينيك، لكنك حتى الآن لم تكوني سوى سميحة... سميحة فقط.

ربيعة روت لي المشاكل التي علقت بينها وبين زوجها، والمحاكم التي زارت أروقتها، وأطلعتني على أسماء المحامين الذين نصبوا عليها؛ لأن نشر الفضيلة حلال كما كانت تقول، ثم إنني طلبت منها رقم هاتفها، يومها فاجأك تطفلي وبهدوء نقلت نظرك فوق جسدي، من قمة رأسي نحو قدمي. يا إلهي لن أنسى ما حييت تلك النظرة وذاك الشعور باليأس الذي يبطن الازدراء والإحساس باللاجدوى، حاولت أن أستدرك بعد أن طعنني سؤالك:

ــ ليش

فكانت يداي تسبحان في الهواء أمامي بينما أتلفظ بكلام لا أسمع صداه أو أجد له معنى، قلت لك يومها.

ــ ....لا ..لا أنا كاتب ويمكن أكتب عنك.

كانت ابتسامتها الساخرة التي تلظت أسفل وجهها قد أشعلت فيَّ حريقاً أذاب لون وجهي وجعل ماء جسمي يقطر من خلاياي وكأنني عائم في بركة ماء بارد.

ــ بدك تكتب قصة عني؟؟

أردفت ثم لم تزد على ذلك، وكنت أرقبك بعد أن مضيت للجهة المقابلة، فربما وجدت هناك فضاء غير فضاء الغم الذي منحتك إياه.. وأنا.. أنا كنت أريد أن أنهض.. أعدو خلفك، أعتذر منك، لكن التفاتة مني نحو موظف الجهاز الرئيسي حالت دون ذلك، فكان أن انكفأت على نفسي وقلت: يكفي ما تعانين.

(صالة الانترنت) بدت لي غابة متشابكة الأغصان، مضللة، وفي أحيان رحت أعدو فوق رمال صحراء حارة نحو سراب لا أرى سواه.

عدت في اليوم التالي بنفس الموعد.. أردت أن أراك أن أعتذر منك.. أن أقول لك إنني لم أقصد.. أن أهبك بعض النقود ربما.. أن أعطيك أنا رقم هاتفي عندما تحتاجين إلى مساعدة.. أي شيء.

تابعت العودة لمدة أسبوع حتى أتى اليوم نفسه من الأسبوع الذي يليه، لكن دون جدوى وكأن الدنيا قد ابتلعتك، دنوت من موظف الجهاز وكان قد تغير، طلبت منه بعض الأشياء ثم تناولت كأساً كرتونياً ومضيت نحو (ماكينة الاكسبرسو) التي تجانبه، صنعت لنفسي كوباً من (القهوة) ثم عدت أدراجي نحوه ودون أن يعي الحزن الذي يغلف قلبي أخبرني عنها.. لم يكن لديه الشيء الكثير قال أنها استلمت أسبوعيتها ليلة البارحة ومضت معتذرة عن إتمام العمل لديهم "يبدو أنها وجدت عملاً أفضل" علق الموظف.

أتعلمين ما الذي حدث بعد ذلك.. قررت أن أرسل لك رسالة، نعم ربما ستفاجئين كيف أنني عثرت على بريدك الإلكتروني أو ربما ستسألين عن الجدوى من ذلك، أنا حقاً لا أعرف ولكني أريد أن أخبرك بأنني منذ اليوم الأول لدخولي الصالة كنت ذاهباً إليك.. إذ تعطل الكمبيوتر في البيت فقررت أنني لا أستطيع الاستمرار دون أن أذهب إليك، إن لم يكن بجسدي فبالكلمات والكلمات هي الكائنات الوحيدة القادرة على الطيران دون أجنحة يا سميحة.

ما إن انطلق الضوء في الشاشة المتسمرة حتى أحسست أن روحي بدأت تشتعل.. ورأيتك هناك يا سميحة، تغرسين شتلات الكلمات في أرض قاحلة، كنت أخبرتك في آخر (إيميل) أرسلته بأنني أحس بالضيق، إذ كيف لي أن أرى الحزن يتأملني كطائر يعسّ بوحشة القفص ولا أنظر إليه سوى أنه صالح لأن يكون بطلاً في رواية أو قصة.. كنت ساعتها أحس بأن الكتابة عار عليّ، وأنها تنتزع إنسانيتي لأنها تجعلني أحيل الناس الذين يحيطون بي إلى موضوعات.. فقط كائنات سوداء.. بقع تلوث نقاء الورق الأبيض.

يومها فشلت كلماتك في إخراج روحي من كربها وانتشالها من رامة الكآبة التي تغرق فيها، لكن ما فاجأني يومها بأن اسمك كان (فاطمة) وأذهلني سفرك في بلاد الله وفولاذ روحك التي تغلف الكلمات التي ترسلينها بغيوم العقل، وأدركت من فوري بأنك من تلك البلاد المسكونة دائماً بالأرقام وبالضوء.

عندها عدت إلى أوراقي، ووجدت أنني ربما أستطيع أن أعيد إليك ابتسامتك أو أعيدَكِ إلي، وكنت أريد أن أفاجئك بهذا ودون أن أعرف وجدت مساحات العالم الذي أحيا قد استحالت إلى كلمات، وكنت هناك يا سميحة، وكنت أراك تعبرين (ساحة السير) باتجاه (مبنى المحافظة) مدندنة بأغنيات فيروز الناعمة بينما هواء الليل يرسل أنسامه الحارقة ممتزجة برائحة الحبر المسفوح على الورق.

الدُمَى

q هدى الجلاّب *

وسط قهقهة الشباب الصاخبة وصلَ إلى دهاليز أذنيه اسم حبيبته: عفيف شرف يتغزّل بها:

ــ كلّ شيء فيها مُغرٍ يا رجُل، حركاتها الشيطانيّة أخذتْ عقلي.

وتمنَّى جمَال العلي في نفسه، وهو يفرك يديه، ألاّ تكون هي:" بحياة أختك قلْ إنَّها ليست سلمى." على أمل أنْ يكون مُخطئاً في سماع الاسم. لكنَّ عفيفاً، صاحب العضلات البارزة يبرم شاربيه الكثيفين، ويتابع في غرور:" ما أحلى سلمى سلاّم، تقبرني كلها على بعضها، انظرْ ماذا فعلتْ ليلة البارحة على رقبتي. أمّي حين لاحظتْ البقعة الحمراء اتهمتني بالانحراف. لكنني سعيد بهذه العلامة الصارخة." ويلامسُ رقبته مُنتشيّاً بوقاحة.

زاهر الصديق الوحيد، الذي يعلم قصّة حبِّ جمال لسلمى، يسحبه إلى خارج المقهى كي يُبعدَه عن الصخب، وعن ثرثرة عفيف.

***

تحتَ الأشجارِ الصامتة مشى الاثنان بمحاذاة نهر بردى. فحدّق جمال في أكوامِ القمامة المرميّة على ضفّة النهر:" يبدو أنّ كلّ شيء في هذا العالم ملوّث، حتى جسد هذا النهر البريء." يضرب بقدمه حصاة تعترض نعله. ويتابع:" تباً لنا نحنُ البشر كيف نحوّل الأشياء بعبثنا وشهواتنا إلى قمامة نتنة."

مُشيراً بسبابته المرتجفة:

ــ انظر مثل تلك الزبالة التي تملأ وجه الدنيا أمامك، وتسدّ حتى حلق هذا النهر المسكين.

ــ الآن عرفت يا فالح؟ كمْ نصحتك أنْ تبتعد عن الرومانسية البلهاء، وأنت تسبح في فضاء خيالك: شاعر وستبقى شاعراً، لا ترى إلاّ بمنظار قلبك الضعيف.

***

كيف وصلا إلى غرفة جمال القابعة أعلى الجبل، الله وحده أعلم. فقال زاهر لاهثاً:

ــ يجب أنْ تستأجر مكاناً آخر منْ دون درج سماوي. هلكتُ، وأنا أسحبك بينما أنت ترتخي بين يديّ مثل العجينة الفارطة. كما يبدو العمل بالمعجّنات لمْ يؤثر في جسمك النحيل. لكنَّه أثر في طبعك أيضاً، كلّ ما أخشاه أنْ يصل الوهن إلى دراستك. انتبه: الامتحانات على الأبواب.

---

* قاصة من سورية.

ـ أيّ دراسة؟ ولماذا؟ لا داعي، وهذه الحياة القذرة.

ـ لا تجعل منْ أمرٍ تافهٍ يحول بينك وبين التخرّج.

يبحث في خزانته نصفِ الفارغة عنْ بقايا حبّه منْ صور ورسائل: فتاتِ زهورٍ، كانت سلمى أهدته إياها، وأصبحت يابسة الآن، زجاجات عطر فارغة، والدب الأحمر المستغرب، ما إنْ أمسكه حتى نطق على الفور: (آي لاف يو).

انتفض كالملسوع:" بحياة أختك اخرسْ أيّها الحقير، بلا حُبّ بلا حُبّ بلا بطيخ، تفاهات وكذب في كذب، على فكرة لستَ وحدك المحشو بالقطن، الظاهر ما عاد الدم يجري في العروق البشريّة."

كم تحادث مع دُبه المُنصت مطولاً منْ قبل، وها هو ذا يتابعه بعينيه الحادتين معتذراً:" العين بصيرة، واليد قصيرة يا جمال." هاجساً في حرقة: **" من الذي حوّل قطن داخلي إلى نبض يوجع؟ ولماذا لا يسمع بنو البشر النداء؟"**

يضع زاهر يده على جبين جمال:

ـ أتعبت أعصابي، كأنّ الكون كلّه متعلق في مخلوقة واحدة، ما بالك انسَ يا رجل.

ـ بحياة أختك كيف أنسى، لا شيء يُقنعني إلاّ الابتعاد.

ـ إذاً سأتركك، وآتي في الغد.

ـ سيساعدك المعين على تلك الأدراج التي تُمنّني بصعودها أنت وسلمى، لعنة الله عليها.

ثمَّ يردف في وجد:" كم كنت أرى صورة المرحومة أمّي في صفحة وجهها الأبيض. لقد كانت نقيّة طاهرة كالمصحف."

هُنا يعترض زاهر:" لا تُشبّه بني آدم بالمصحف الشريف."

أخيراً أجلسه مُرغماً على سريره. ووضع فوقه الغطاء الصوفي. قائلاً:" خُذْ نفَساً عميقاً. استرخ الآن، أغمض عينيك." ثمَّ أضاف بصوتٍ خفيض:" نوم الظالمين عبادة."

أغلق زاهر الباب الحديدي وراءه، لتنفتح كلّ الأبواب فجأة أمام مُخيلة العاشق المصدوم....

يجلسان حول طاولة صغيرة تحت ضوء شموع خافتة، يطعمها بيده قطعة الكاتو. ثمَّ يرفع كأس العصير، ويسقيها. بغتة ينهض مذعوراً من الحلم، يقف أمام المرآة الشاردة، و يغوص في أعماقه الدفينة:" **أعترف بأنّني أكبر مغفل في العالم، يا لغبائي كُنت دمية طريّة بين يديها، تُحركني بحبالها القوية كيف تشاء."**

وينساح في التذكر الأليم:" كمْ بخلتُ على نفسي كي أدعوها إلى المطاعم الفخمة والكافتريات، سَم الموت إنْ شاء الله، ركبت زكزاك السرافيس متحملاً الأغاني الهابطة، ورائحة عرق الركاب، أكلت المعجنات اليابسة، كمْ كتبت لها القصائد على ضوءِ القمر الساهر."

يلتفت إلى ثيابه:" كمْ لبسني هذا القميص الشاحب الذي لمْ يُطل يوماً الجلوس على حبلِ الغسيل، فتسربلني باكياً، ذارفَ الدموع، نازف الصابون، ونشف ريقه الحزين على جسدي، كي يُقابلها، ويحظى بلمس أناملها."

يمسح الغبار براحة كفّه عنْ ظهر الحقيبة المنسيّة، ثمّ يضع كتبه ودفاتره الجامعية، وبيجامته الرياضيّة. ويتردد في بعضِ الأوراق الملونة التي يفوحُ منْها أريج حبه لسلمى، لكنّه يعود، ويضمّها برفق مع أشيائه عائداً في ذاكرته إلى الوراء...

يتخيّلها، تحتضنه بحنان، يشعر بدفء نظراتها، يشمّ شَعرها، يلامس لظى شفتيها اللاذعتين، يُقبّل الهواء مُبتسماً، لكنّه يصحو، فيصيح ساخطاً:" تباً كيف استطاعت خداعي؟ أنا أستحقّ أكثر منْ ذلك: نعمْ هذه جريرة ابنة عمّي سعاد المسكينة، التي ماتت عليّ، وتركتها تتعذب، لكن الأمر ليس بيدي، قلبي ابن الكلب هو الذي شدَّني إلى دربِ الضياع مع سلمى، ال ... ، أستغفر الله.

***

تتساءل حائرة:" أين أراضيك يا جمَال؟ أين أنت الآن؟ عسى الأمر خيراً."

وتتذكّر لقاءهما الأوّل:" كان ذلك في حفلة رأس السنة 1990 والكون كلُّه عيد، لا أعلم كيف مرّت هذه السنة بسرعة البرق!"

لاهثة تقف مستندة إلى الجدار الحجري، حين فتح الباب شاب أقرع، يلبس ملابس عسكرية:

ـ لقد استأجرتُ الغرفة منذ أسبوعين. آسف لا أعرف أيّ شـيء عمّن سكن قبلي هنـا، اعذريني، لكنَّـه ترك رسالة مكتوبة بالدم على الجدار.

يقرؤها لها:" لمنْ يسأل عنّي سأهاجر إلى بلاد بعيدة، ولن أعود." دخلتْ لتتأكد:" **نعمْ هذا خطّه."** شاهدت الدُب الأحمر مُعلقاً بخيطٍ، كأنّه على حبل مشنقة، وهو ينظر إليها كالمُستجير، فتحمله، وتحتضنه بين يديها، ينطق على الفور: (آي لاف يو).

ـ عفواً أتسمح؟ هذا الدُب لي.

ـ خذيه إذاً. واخرجي: الله يستر عليكِ، قبل أن يأتي صاحب البيت المُتخلف، ويظنّ بنا السوء.

***

" **مَنْ يترك الشام ويستطيع مقاومة أطناب الشوق؟"** هكذا هجس داخله، وهو يدخل مقهى أيام زمـان، حيث تلتقي الشلّة مساء كلّ خميس.

ـ لقد عاد جمَال العلي. صاح زاهر غيرَ مُصدّق ما يراه:" مَنْ يُصدّق أنّه غاب كلّ هذه السنوات، ليعود ويرانا على الجلسة نفسها، كأنّنا نكرر شريط حياتنا اليومي. يا شباب؟"

بعد العناق الطويل انتبه صديقه زاهر إلى منظره:

ـ ما هذا الشيب كأنّ ثلوج العالم تركت قمم الجبال وتربّعت فوق فرو رأسك يا جمال؟

ـ والله هو فعل الملعونة الدنيا يا رفيق الصبا.

ـ هل تذكر يا جمَال؟

ـ لا تذكّرني بشيء أرجوك، لقد تركت الجمل بما حمل كي أنسى، لمْ أرجع كي أعكر مزاجي.

ـ لماذا عدت إذاً يا فالح؟

ـ كان يجب أنْ أعود، لماذا لا أعلم؟ رُبَّما ماء الشام، فمنْ يشرب مِنْ مياهها العذبة لا بدّ أنْ يرجع إليها. إنّها كالسحر.

ـ كيف وجدت الضيعة بعد كلّ هذا الغياب؟

ـ الضيعة؟ آخ لمْ أدسها بعد، تخيّل!

ـ إنّه الحنين للشلّة إذاً يا صاحبي، نخب عودة جمال يا شباب.

ـ أين الشباب يا رجُل؟ قلْ عَجَزة.

بعد قليل ينهض أفراد الشلّة لمصافحة الدكتور رفيق الذي بدا بكامل أناقته. يظهر أنّه غنيّ، ساعة يده الذهبية، ولمعة الحذاء الإيطالي يؤكدان ذلك. يهمس زاهر في أذن جمَال:" كمْ حاولت التواصل معك، سافرت إلى قريتك على الحدود التركية، سألت عنك المختار قال: إنّك لمْ تترك أيّ عنوان، كنت أتوق لإخبارك أجمل خبر، كان سيقلب حياتك رأساً على عقب."

ـ خفْ ربّك، أكثر منْ ذلك ستنقلب عليّ يا رجُل!

ـ بالمناسبة أريد أنْ أعرفك إلى صديق الشلّة زوج سلمى سلام.

ـ منْ؟ لا تمزح معي، أتسخر منّي؟ ليذهب إلى جهنّم، لا أرغب في معرفته، ولا رؤية قرونه. لا تُعكر مزاجنا الآن. ودعنا منه، أنا سعيد برؤيتك وحدك.

ـ لا تكُنْ ظالماً، مَهلاً اسمعْ بالنسبة لسلمى لقد حصل التباس، كان الأمر مجرد تشابه أسماء.

ـ رجاءً ممكن تغيير هذا الموضوع يا زاهر؟

ـ لا. اصبرْ، اسمعني منْ دون مُقاطعة، لقد تأكدت بنفسي حين رأيتُ صاحبة عفيف، إنَّها لا تشبه سلمى إلاّ بالاسم فقط، ثقْ بي يا رجُل، إنْ كُنت لا تُصدقني يُمكنك أنْ تتحقق من الأمر وترى بأمّ عينيك، لا لشيء لكن لأجل كرامة سلمى.

يُلجم لسان جمَال. ويُذهل في انصعاق. يحاول الوقوف كي يخرج مسرعاً من المقهى، فيسقط منْ طوله، بينما يعقّب زاهر في صوتٍ مرتفع:" صدق الفيلسوف الذي قال: منْ كانَ غير سعيد فالذنب ذنبه."

***

في مستشفى المواساة بقايا ذاكرة تهلوس، رجل يصارع ذاته الخائبة، موسيقى هادئة تنبعث من محمول الدكتور رفيق:" نعم سلمى، سأتأخر قليلاً: جمال العلي، صديق الشلّة، أتى منْ أستراليا، للأسف ارتفع ضغطه فجأة، وفقد الوعي، فنقلته بسيارتي. سأبقى للاطمئنان عليه، وربّما أحضره معي، فلا أقارب له هُنا كما علمت، الضيف ضيف الله."

ترتجف السمَّاعة المتوترة في كفِّ يدها النحيلة. في مقّلاة رأسها المُتخم مليون سؤال وسؤال:" عفوك إلهي، كأنّه أمامي الآن، لقد عاد، كم أفتقده."

ترفع كفيها، وتلطم خدودها. في ثنايا دماغها تدور رحى الكلام:" أنا الآن على ذمّة رجل آخر، لا يجوز أنْ أتمادى في تفكيري أكثر منْ ذلك."

تنتفض وتموجُ غاضبة:" لا. لنْ أسامحه على فعلته، لقدْ داسَ على مشاعري، حرق قلبي وأطفأ قنديلَ أحلامي، رحلَ الجبان حتى منْ دون أنْ يودّعني، أبداً لنْ أسامحه."

تفتح النافذة الساهرة، كي تستنشق بعض الهواء، يتراءى لها قادماً من بين الظلال العابثة، يلوح بزهرة حمراء كعادته تحت الشبّاك، تفتح له كلّ الأبواب لتشرق ملامحه المُسيطرة، ويطغى ألق ابتسامته على مُخيلتها الراغبة:**" يا ربّي أبعدْ صورته، التي حضرتْ عند ذكره، كأنّها عفريت الخاتم السحري، أبعد سِحر ابتسامته، سِحر غمّازة خده اليمين، والشامة السوداء."**

لبُرهة تشعرُ بطعمِ أنامله الدافئة، تمشي ببطء لذيذ على أجزاءِ جسدِها المُستسلم، بمياه شفتيهِ على عطش شفتيها اليابستين، تتلمظ، يقشَعرّ بدنها الرقيق، فتغلق هوس النافذة بعنفٍ لا معهود**:" كمْ أتمنى أنْ أعرف لماذا تركني ذلك المجنون؟ لماذا رحل؟ أين كان؟ لماذا رجع الآن؟ وأرجعَ سرابيل الألم؟"**

للحظة تستعيد ذاتها المبعثرة:" يا إلهي ربّما ليس هو، لعله مُجرد تشابه أسماء."

على حين غرّة تصحو من شرودها على نداء ابنها:

ـ ماما أين العشاء؟ والله جوعان.

ـ حاضر يا روحي، لحظة ما عاش الجوع ماما جمَال.

سيطرتْ عاطفةُ الأمومة كالعادة، وانتصرتْ كالعادة أيضاً، فغابتْ سلمى راضيّة كحالِ مُعظم الأمّهات، ورائحةُ الشاي المُنعش فاحتْ في أرجاءِ المطبخ الصغير.

***

صوت طقطقة المفتاح في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل زاد صخب أعماقها، وبالها المشغول. شعر أنها مُستيقظة فنادى:" معي ضيف يا أمّ جمَال، جهزي لنا العشاء بسرعة."

ـ الوقت غير مُناسب بحياة أختك دعني أذهب.

ـ لا عليك يا رجُل، على الأقل كي يصبح بيننا خبز وملح، استرحْ، واعتبر البيت بيتك، يا جمال."

يُتابع ضاحكاً:" لن أتركك بسهولة فالضيف أسير المعزب، لكنْ أستأذنك لحظة فأنا لمْ أصلّ العشاء بعد."

" يا إلهي طيب رائحته، بحّة صوته، كلمته المعتادة." تهرع سلمى إلى عيون المرآة الجاحظة**:" لنْ أقابله هكذا، يجب أنْ يراني جميلة، كي أكوي لُبَّه الجاحد."**

وقبل أنْ تفتح خزانتها لتحسين مظهرها، يقع نظرها على الدُب المنسي المنتظر لمسة حنان منذ زمن طويل، تضمّه بقوّة، فيصرخ: (آي لاف يو).

أول مرّة يستيقظ عصفورُ القفص السجين، يزقزق في هذا الوقت المُتأخر مِن الليل، فينطق الدُب:" إنَّها إشارة الكون، اذهبي إليه يا سلمى، جمَال يهواكِ حتى الجنون: نعَمْ لقد كان يدللني، ويُقبّلني طوال الوقت، لأنَّني هديتكِ إليه. أنا فقط منْ رأى مدى الحبّ الذي جمع بينكما، مَنْ سمع همسات قصائده إليكِ، من لمس حرارة العشق في كلماتك الصادقة إليه. لا أحد يشعر بكِ هُنا، لا أحد يُعيركِ اهتماماً، أنتِ في نظرهم دمية مثلي، قطعة من أثاث هذا البيت. أحسّ بكِ، أنا منْ يراك كيف تستلقين آخر الليل وحيدة مُتعبة."

هي، مثل باقي البشر، لا تُصغي إلى النداء، فقط تتنهد بعمق، وتسأل الدُب في مرارة:

ـ تُرى هل سيعرفني إذا رآني؟

تضع الدُب المأسور في برج المراقبة العالي، ثم تذهبُ آليّاً كي تحضّر الطعام، وكأنّها دُمية بالفعل. فيعلو صراخه مُعترضاً ثائراً: (آي لاف يو، آي لاف يووو).

يصلُ نغمُ الماضي العذب إلى شرايين الصالون المصغي إلى عقاربِ ساعةٍ باردةِ الأوصال، ليحرّك أوتار السكون. يتسارّعُ نبضُ المكان الهادئ، ترتفع حرارة الجوّ بشكلٍ غير عادي، فينفجر داخله الصراع بلحظات مغموسة بألوان الندم والحيرة.

يتساءل جمال، ودموعُه المُنتحرة تنزف، وتستقر مع ماء أنفه السخي على أطراف الأكمام:" يا إلهي سلمى أمّ جمَال، أيمكن ذلك؟"

تُراوده الرغبة مُترجيًا، تَهيم روحُه في آتونِ لقاءٍ حار، ويسبح فكره في لظى النار:" رُبَّما يُمكنُنا أنْ نتلاقى، فأعبّر لها عنْ أسفي وندمي العميقين، لكنْ المُصيبة كيف سأعلل غيابي الطويل؟ بأيّ وجهٍ سأقابلها؟ وإذا عاتبتني فما عساي أجيب؟ وهي التي سمّتْ ابنها على اسمي!"

يصمت برهة وجع مضن:" **إخلاصها قضى عليّ. سُحقاً لي كم أنا تافه. أنا لا أستحقّ سلمى، ولا كلّ هذا الوفاء، الكلبُ أفضلُ منّي ألف مرّة. أنا لاشيء، كمَا كُنتِ تقولين يا أمّي، رحمة الله عليكِ."**

ضربَ بقبضة يده الحائط، بلا ذنبٍ مُرتكَب، ولا أيّ سبب:**" لا أحد يعلم أين يسحبه القدر."** ثم صفقَ البابَ بهمجيّة غريبة عنه، ليخرجَ هارباً منْ تعنيفِ ذاتِه، ومنْ رهبةِ الحبال حوله، لا يعلم ما المصير، كيف سيتوجّه، أو إلى أين ستحمله أقدامه التائهة هذه المرّة...

لكنّ الذُب المعترض مازالَ مُستغرباً في أمر البشر العجيب. ويُكرّر إلى الآن بإصرار نبيّ أمين: (آي لاف يوووو). ولا أحدَ يُنصتْ.

q q

أمل دنقل ..

من الصعيد الأعلى إلى غرفة رقم 8

q سيف الرحبي *

كان الشاعر العماني، سيف الرحبي، قد خصَّ (الموقف الأدبي) ببعض مواد كتابه الجديد (القاهرة أو زمن البدايات) الذي سيوزع هذا الشهر. وكنا قد نشرنا في عدد سابق بعضاً منها، وننشر في هذا العدد ثلاث مقالات عن ثلاثة أدباء مهمين:

لم يكن أمل دنقل، ذلك القادم من الصعيد الأعلى بمصر، وما يحمله ذلك الصعيد من أثقال عنف وثأر، وبدايات تقدم ملتبسة، وما يحمله من هوام ونأي، يشبه بلداناً عربية قصية، في تركيبته على أكثر من وجه، كما يرتسم في مخيلتي.

لم يكن بداية إلا صدى ذلك الصعيد ورجْعه وحنينه وصدقه حدّ عري النصل ومضائه. والذي سيكون رافداً من روافد الشعر المصري والعربي، تأسيساً على تلك الخصائص والمناحي ذات النزوع الحرّ، الكاشف والحاد؛ رغم تمركزه في جملة وإيقاع تفعيليّين، ذلك الإيقاع المتاخم لأفق النثر والمخترق لرحاب حريته المتعدّدة المشارب والمصبات. فليس ثمة وقار الوزن ونصاب نظامه المسبق المتداول؛ هناك لعب من نوع آخر، مفتوح على الحياة بأشلائها وحطامها اليومي والرمزي في هذا الشعر.

لم يكن **أمل دنقل** بعذّته تلك، وهواجسه وانفلاته أمام إيقاع المدينة القاهري المتراكم والمقولب في نواح شتى، منذ أزمنة بعيدة في الكتابة والذاكرة، لم يكن، في ظل المناخ الثقافي والشعري المهيمن، لينصاع، ويتبنى عناصر ذلك المناخ وأجوائه ومعطياته، كان عليه بالضرورة العضوية وبطبيعة تكوينه وأصالته الابداعية والفطريّة، أن ينشقّ ويمرق عن مركب الثقافة الرسمية وغير الرسمية، ويكون ذلك الصعلوك النموذجي الصاخب حتى في صمته، وهو يجول في ليل هذه المدينة المتموج بالجمال والأصدقاء والتناقضات والأحلام المجهضة، التي بدأت تأخذ

---

* شاعر من عُمان معروف. رئيس تحرير مجلة (نزوى).

شكلاً آخر في مخيلته ووجدانه. وهو إذ يذرع ليل القاهرة مع **يحيى الطاهر عبد الله ونجيب سرور** وغيرهما من ذلك الجيل المنكوب بالألم الاجتماعي والوجودي.. أستطيع الآن، أن أتبينهم في الضوء الخافت للغياب،مع رفاق لهم يحتلون أرصفة العالم في آصرة روحية، أن أتبين أحذيتهم وهي تفركش ليل المدن بالرفض والسخرية والتدمير؛ متأملين الجمال ونقيضه والقيم التي بدأت تعممها عهود الانحطاط العربي. وذلك الصدق الخبيء المتواري خلف حجاب الألم والمعاناة اليومية للبسطاء والهامشيّين.

كان **أمل دنقل** يحاول الغَرْف من طين المدينة ودخانها ومخلوقاتها، ومن ذاكرته الصعيديّة الشرسة ومن التاريخ، طبيعة "مشروعه" الشعري الذي سيكونه لاحقاً. لم يكن دنقل في رحلته من الصعيد الأعلى إلى القاهرة على قلة أدواته الثقافية والمعرفية، في ذلك العمر المبكر والذي سيقصفه الموتُ على نحو مبكّر أيضاً، مصدوماً بهذه المدينة المدهشة كما جرت العادة عند كثيرين، ارتدوا إلى ما يشبه الحنين الريفي المبّسط، وإنما اتخذ منذ البداية موقفاً صِدامياً يصل حد العدوانيّة، رابطاً قيم المدينة وعناصرها المتغيرة بأبعادها المصريّة والعربيّة، رائياً عبر أقنعته وأساطيره ما سيؤول إليه الوضع العربي، من رعب وانحدار تتواضع أمامه أعتى المآسي في التاريخ وأكثرها هولاً؛ والتي لم تكن فترة (أمل) إلا النُذر الأولى إن لم نذهب بعيداً في التاريخ، لهذا الدَّرْك الذي وصلت إلى قعره هذه الأوضاع بتشعباتها وأماكنها المختلفة. كان الواقع واستشراف القادم، يضغطان على أعصابه وخياله، أكثر من أي شيء آخر؛ فكان ديوانه الأول عبر قصيدته الشهيرة (زرقاء اليمامة) بما يشبه الصرخة الشعريّة الأولى:

"أيتها العرّافة المقدّسة
جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى
وفوق الجثث المكدّسة
مكسر السيف مغبّر الجبين والأعضاء"

لم يكن (**أمل دنقل**) شاعراً سياسياً وفق الوعي السائد لهذا المصطلح ومن على شاكلته. ليس لأنه قال شعراً في الحب والموت والطفولة، فمثل هذا الرسم والتصنيف لا يليق بإنجازه الإبداعي. ولا بإنجاز أي شاعر حقيقي. كان شاعر أبعاد وفضاءات. كان التاريخ بالمعنى العميق، هاجساً أساسياً في مساره، تاريخ الفرد المندغم بتاريخ الجماعة اندغام الخاص بالعام، من غير تنظيرات أو فواصل مصطنعة. كان معفراً بتراب الأرض ووحل التاريخ. أليس الشعر هو التاريخ نفسه بأدوات الخيال والوجدان، أليس الشعر هو تلك السيرة الخاصة للذات وتمزقاتها في مرآة حركة الزمن والتاريخ، كل حسب رؤيته وأسلوبه؟ كان الشعر لدى (أمل) قراءة للمعيش ونبوءة بالقادم، لكنه من فرط توحّده بنبض المكان والبشر والأشياء، ليست نبوءة المتعالي أو المتعالم، ليس قديساً أعلى مرتبة من سائر الناس. كان أكثر بساطة وصدقاً، ذلك الصدق الذي وحدّ الكتابة والسلوك، حتى الوصول إلى مشارف الانتحار وبهجة الضفاف الأخرى، كأنما هذا الجنوبي، كائن السلالات الناريّة لا يستقر إلا على القلق والرفض.

"لا تدخلوا معمدانيّة الماء
بل معمدانيّة النار
كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب"

***

تشرد الشاعر الجنوبي في واقع الحياة اليوميّة بتفاصيلها، كما تشرد في الكتابة وسط زوابع رموزه وأساطيره وأقنعته. من العصر الفرعوني حتى العهود العربيّة اللاحقة، إلى الراهن والطفولة الجنوبيّة التي تهيمن على الشاعر أكثر وهو على عتبات النهاية في (الغرفة رقم8). عبر هذا الترحّل في المكان والزمان الشعريّين، أخضع **أمل دنقل** تلك الأزمنة بشخوصها وشعائرها لما يرتئيه من معضلات واقعه وزمنه. فكان الواقع العربي معروضاً في الضوء الباهر للتاريخ؛ فيما يشبه الدراما المسرحيّة حيث الماضي والحاضر يتبادلان الأدوار والمواقع، في لعبة أقنعة محبوكة لصنيع الفنّان وقدرته على إدارة المصائر والانقلابات في الذات والتاريخ. لعبة تنزف مفارقة وألماً، وتفيض حناناً، وهو ما يكشف عنه الشاعر حتى في هيجان الغضب والإحباط.

"لو كنت ريحاً لاختنقتم حين لا تهب
لو كنت نوحاً فوق لجة الطوفان
طردتكم من السفينة
لو كنت نيرون لطهرت قلوبكم على ألسنة اللهب
لكنني أحبكم.."

تذكرنا هذه العبارة، بعبارة (آخاب) بطل رواية (موبي ديك) "لو كنت ريحاً لن أهبّ على هذا العالم" مثل هذه المقاطع والقصائد العنيفة يمتلئ بها المتن الشعري، إن لم تكن لُحمته وسُداه. فهناك المدن التي يتقاذفها القراصنة المخمورون كما يتقاذفون زجاجة الخمر بين أقدامهم. حتى في مواقف الحب، هناك نوع من عنف خبيء ورغبة تدمير.

إنه الارتطام بالعالم وقيمه وأنماطه.

من جغرافية الآلهة الفرعونية ورموزها المتصادمة في السمو ونقيضه، في حلم العدالة والظلم الساحق والعبوديّة، تمضي رحلة النص الباحث عن ذاته وهويته بتجلياتهما المختلفة؛ حتى زرقاء اليمامة وحرب البسوس.. الخ.

تتبدل الأقنعة والعصور، لكنّ روح النص وهواجسه وأحلامه وانكساراته، تبقى واحدة، في منعرجات هذه الرحلة المرهقة. البحث عن المعنى في ظلمات العدَم الماثل دائماً. وفي محطات هذا الترحال، تستوي لغة التعبير الشعري وتنضج من محطة إلى أخرى، ليس بالضرورة في خط تصاعدي، لكن (زرقاء اليمامة) حيث الشاعر ما زال يختبر أدواته وموهبته الأكيدة، ليست هي (حرب البسوس) ذات البناء الأكثر تركيباً وتعقيداً بالمعنى الفني، مشدودة إلى عصب الفن الكبير:

"هل تترنّم قيثارة الصمت

إلا إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبية

والصدر حتى متى يتحمّل أن يحبس القلب.

قلبي الذي يشبه الطائر الدموي الشريد"

وصولاً إلى المحطة الأخيرة الأكثر خطورة حياة وشعراً، في (الغرفة رقم8) وهنا تبدو مفارقة أخرى في رحلة المفارقات الشعريّة عند **دنقل،** مفارقة تبدو قليلة في تاريخ الإبداع والمبدعين؛ وهي الكتابة على عتبة الموت الفيزيقيّ القادم حتماً، حيث الشخص الموشك على الانطفاء النهائي، ينهي مسار تحديّاته للحياة والزمن ويستكين إلى قدره؛ وإذا ثمة كتابة فليست أكثر من شكوى قدريّة وبوح واسترحام بالمعنى البائس الذي يرتد إليه الكائن في لحظة الانكسار النهائي. في (الغرفة رقم8) نقرأ كتابة مختلفة، استمراراً للرحلة الإبداعية برهافة وإشراق أكبر. خفّت تلك الجَلَبة في النص، وتعمق مكانها تأمل وجودي أكثر حضوراً عن ذي قبل في الحياة والموت والطبيعة. ثمة تقطير اللغة وكثافتها. يبدو أن شبح الموت المحدِق، لم يزده إلا توقداً وإبداعاً، وفي السياق نفسه يتم استدعاء طفولة ووجوه، أضحت بعيدة ومكتنفة بالغموض.

وأصدقاء وأماكن ومقاهٍ كانت مراتع الشاعر، يتم استحضارها، عبر حركاتها وتلويحاتها الطيفيّة الآخذة في النأي والاختفاء.

"هل أنا كنت طفلاً

أم أن الذي كان طفلاً سواي؟

هذه الصورة العائليّة

كان أبي جالساً وأنا واقف تتدلى يداي

رفسة من فرس

تركت في جبيني شجاً وعلمت القلب أن يحترس"

وإلى ذلك الاستحضار للمكان القصيّ ومن ظلال الأعماق، سيكون المشهد الحسيّ الماثل بتفاصيله وشخوصه وألوانه، هو الآخر وقود الشعر في هذه التجربة الأخيرة، من غرفة العمليّات ونقاب الأطباء، ولون السرير الذي أضحى قبراً، المشهد الذي يكتسحه البياض، عدا المعزّين بالسواد كالعادة. وهو ما يأخذ بحِيرة الشاعر،

إذ يتساءل، هل السواد

"هو لون النجاة من الموت

لون التميمة ضد الزمن؟!"

يمضي الشاعر في تأمل الموت من خلال المشهد المحيط، على أكثر من وجه والتقاطة بالغة الذكاء. وكأن الميّت ليس هو، كأنه شخص آخر يتأمل في مرآة غيابه الوشيك ذاته والزمن والزهور، الطيور والخيول التي أصبحت للترفيه السياحي، في الظلال الباردة للمتاحف وفوق حلبات سباق المترفين، بعد أن كانت بريّة، كالناس، وكانت تبني الممالك والسموّ النبيل. صارت مدجّنة ذليلة مثل بشر هذا الزمان.

مشاهد ومقاطع أنى للذاكرة أن تغادر أو تنسى ذلك التأثير السحري الآسر:

"تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت ـ دهشة ـ

لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة"

في حواره مع باقة الزهور التي جاءته كهدية أمنية بالشفاء الذي أصبح مستحيلاً، كيف قطعت تلك الزهور، مشوار موتها المرعب، كيف تجود له بحنانها "بأنفاسها الأخيرة". نوع من أنسنة الطبيعة. فحين يبدأ البشر في التلاشي والاضمحلال والإبادات الروحيّة والأخلاقية، تحل الطبيعة ــ أمُّنا الحنون ــ بحيواتها وجمالها الصامت، بفراغها الأكثر اكتنازاً بالأسرار.

"رفرف

فليس أمامك ـ

والبشر المستبيحون والمستباحون صاحون ـ

ليس أمامك إلا الفرار

الفرار الذي يتجدّد كل صباح"

هذه الأنسنة للطبيعة وتوجيه الخطاب الشعري نحوها، في حوار مرير، يرى الشاعر في مرآته، صور الموت القادم، وصور العدوان البشري. كل شيء آيل للزوال والانتهاء، وهذا أكثر نبلاً، وفق

رؤية الشاعر، قبل أن يستباح مثلما استبيح الصقر، صقر قريش.

دائماً هناك ذلك التوحّد، بين الموت الفردي والموت الجماعي؛ بين الراهن والتاريخ، وحدة مصير لا تنفصم عُراها بين أعضاء هذا الجسد المثخن بالجراح، حتى في اللحظة الشخصية الحرجة. رغم أن دنقل في ديوانه الأخير، يقف مع الموت في مواجهة حاسمة ونهائية، مما يدفعه الى استبطان الذات والوجود إلى الانغمار في الأعماق الجوانيّة لمسيرة الكائن على هذه الأرض. هنا يحتل الداخل مساحة أكبر من الخارج، إذا صحت هذه الثنائيّة، وهي ربما صحيحة في تناول نتاجات شعريّة وإبداعيّة بعينها وليست بإطلاق.

في سياق أنسنة الطبيعة، يتأنسن الموت ويفقد خشيته ورعبه الميتافيزقيين، ويضحي كائناً أليفاً طبيعيّاً، وكأنما الإرث الفرعوني الموغل في ازدراء الحياة العابرة، يمارس سطوته بشكل لا واع، على الشاعر، لكن من غير ذلك البعد الإيماني البديل، الذي يجعله مشدوداً إلى "بين الحق والخلود والأبديّة".

***

أمل دنقل الذي دفع بالعبارة الشعريّة العربيّة ذات الهاجس التاريخي والميثولوجي، إلى مشارف جديدة، ولم تغره تلك التهويمات اللفظيّة التي أخذت في الانتشار، والتي تتوسل الإدهاش البراني وما يحتويه من فقرٍ روحي ودلالي.

أمل دنقل بمنحى ما تقدم، وغيره بالطبع، شاعر بالغ الثراء والموهبة، رغم اختلاف الرؤى والخيارات، لكنه "ليس العبقريّة التي نحتاج إلى ألف عام من الآن، إلى مسافة تماماً كالتي كانت بين **المتنبي ودنقل**، سنظل ننتظرها"، كما عبر كاتب كبير، إلا إذا اعتبرنا ذلك نوعاً من المبالغات التي تنتشر هذه الأيام بصورة أكبر ولا نستطيع التفريق بين هَزَلها وجدّها.

أمل دنقل ليس ضمن هذا التقييم الطريف، وليس هو "الذي فقد الشعر المصري بغيابه ـ أمله في تطور الخطوة التالية **لصلاح عبد الصبور** تطوراً حاسماً" كما عبر شاعر كبير أيضاً. الشعريّة المصريّة ما تفتأ تتناسل أجيالاً وأساليب وطرائق تعبير.

***

أخيراً ونحن نحتفي بالذكرى (الخامسة والعشرين) لرحيل **أمل دنقل**، في هذه اللحظة المفصليّة، التي توغل فيها الحضارة في مهاوٍ بربريّة تكنولوجيّة حديثة، يحسن أن نذكّر بمقولة الفرنسي ذي الأصل الروماني **(سيوران)** بأن **(هتلر)** و**(ستالين)** ـ مع الاحتفاظ بالفروق ـ ليسا إلا طفلين في جوقة موسيقيّة، بالنسبة للقرن الذي نعيش بداياته البشعة، وقد أطبق طغاته وجهلته على رقَبَة العالم والكون.

أما عربيّاً، فقد وصل الوضع إلى ما هو عليه، إلى آخر الشوط، في تغذية جلاديه وقتلته، بالمال والدم واللحم الحي، كي يكون لقمة سائغة، من غير أبسط غصة في فم القاتل والجلاد. ابتلاع الفريسة بسلاسة بالغة، وهو ما لم يعرف له التاريخ مثيلاً حتى في أقصى العهود عبوديّة وانحطاطاً.

هل نردد ما كتبه **(دانتي)** على باب جحيمه "اخلعوا كل رجاء فأنتم على أبواب الجحيم؟" لكننا في قلب الجحيم حقاً، في قلب الربع الخالي، حيث يضيع الدليل، ولا يتبقى من القافلة إلا كلبها الجريح، ينبح في عَتْم الأبديّة.

ربما من هناك يبزغ معنى مختلف للوجود.

***

قاهرة علي قنديل ..

علي **قنديل**، الشاعر المصري، الذي غادر عالمنا، عالم الاحياء، وفق التعريف البيولوجي للموت، في 1975/4/5م.. إثر إصابته في سيارة النقل العامة، التي دهستها شاحنة في ليل طرقات الصعيد (ربما)، الذي يختلط في جنباته عواء الذئاب مع صرخات الانتقام الثأرية بين قبائل البدو المتناحرة في تلك البقاع.

مات **علي قنديل** قبل أن يكمل الحلقة الأخيرة وفق **"ريلكه"** وما قبل الأخيرة. كان باكراً على ذئب الصدفة هذا أن يفترس جسد الشاعر، الذي كان يؤشر بقصائده للغة شعرية مختلفة عما ساد أجواء الشعر المصري الذي يتناوب بوابته شعراء فرضوا أنفسهم بقوة الأيديولوجيا والإعلام.

كان **علي قنديل** مع مجموعة أصدقاء مشكلين هذا الهاجس الجديد. وكان من أكثرهم شاعرية وتدميراً لأصول الشعر المستقرة. بجانب **حلمي سالم وعبدالمنعم رمضان وحسن طلب** والقائمة تطول. برزت موهبته مبكرة، كالموت الذي خطفه وهو يتنزه في حدائق أحلامه الموحشة، بين زيارة أهله الفقراء وكتابة قصيدة جديدة تخترق حجب السطح الزائف. القصيدة، قصيدته تختلط فيها دماء اليومي القاسي ونزوع غامض في التقاط كينونة لا متناهية. .

كان **علي قنديل** يفتت عناصر الوجود ليجمعها في مناخ شعري يمتلك خصوصيته إلى حد بعيد. نص

يضـج بالأشـياء الملموسـة والمبعثـرة هنـا وهنـاك، والتي ترتفع بفعل المخيلة إلى أفق الشعر:

"ونمشي فوق تراب النيزك نخفي وجهينا في صدر العائلة

العائلة الدافئة من اللبلاب أو النسرين

أو نتواصل عبر لقاح البازلاء"

ليس ثمة ما يدخل من هذا الشعر في مجانية القول أو التراكيب الفارغة التي يختفي وراءها الكثيرون من دعاة الحداثة، بل وعبر مجموعته الشعرية الوحيدة "كائنات علي قنديل الطالعة". . كل صورة، كل جملة شعرية تفيض بدلالات مناخ المعاناة المخصّبة بذلك الحلم، الذي يتجول وحيداً فوق تراب النيزك ويتحد أخيراً بالنهاية المؤلمة.

علي قنديل حين كان يكتب هذا الشعر. كانت ذاكرة الشعر الخمسيني هي المهيمنة بإطلاق، والمناخ الشعري الجديد ليس بهذا البروز المختلف مع تلك الذاكرة وهذا برهان آخر على تميزه وشاعريته.

حين يتكلم **علي قنديل** بلغة الشعر عن القاهرة، التي أتى إليها غريباً من قريته للدراسة، نلاحظ أن هناك موروثاً شعرياً ونثرياً واسعاً حول القاهرة، نجده مفارقاً للجميع من الشعراء، الذين سحقت هذه المدينة أحلامهم الريفية وفق رؤية مثنوية تقترب أحياناً من السذاجة، ريف ــ مدينة، وكانت لغة هذا الشعر وأدواته أقرب إلى رومانسية مضى عهدها. وهو بهذا يقترب من **أمل دنقل** والشعريّة المصرية الجديدة التي تجسّدت جوانب أساسيّة منها في مجلتيْ (إضاءة) و(الكتابة السوداء) في تلك المرحلة.

يقول **علي قنديل**:

"القاهرة : دخان يقترب :سماء

مدرجة في قائمة الأعمال. وفيما، بين

الحلم وفائدة الافكار وتوابيت

تتناسل، فطر يتكاثر والساعة

في عكس إيقاعات القلب.

أفتح نافذة، يتهدج موج يصل الشرق

بأعصاب الغبطة، أفتح عمقاً، تنشطر

اليقظة في ألق الشيخوخة فأعدل

هندام أمي، أفتح، أفتح تجربة"

هذه هي قاهرة علي قنديل. يمشي فيها مشية المتسكع بين صخور أحلامه وكوابيسه، متعثراً "بأحجار الشيخوخة وموائد الكلام" كي يفتح فضاء جرح جديد في لغة: اللغة ــ الحياة، تلك التي لاكها الخطباء ومتشعرنو الفصاحة والحداثات المفتعلة.

يمكن القول إن مثل هذا الشعر، كان يؤشر لأفق جديد في الشعر المصري. وفي مقام هذا الحديث العابر عن قنديل، هل من المجدي في شيء أن نتذكر عام 1974، على ما أظن، فالجو مليء بضباب الزمن المتعجّل والشتات، حيث جمعتني كمستمع، ندوة أدبية في القاهرة **بعلي قنديل وحلمي سالم**. ربما كانت آخر مرة بالنسبة لعلي. في تلك الفترة كنا نتهجى أبجديات ثقافة محتملة، وربما كان علي يتهجّى أبجدية موت غامض.

***

غالب هلسا والقاهرة

في هذه اللحظة من نهار رمضاني يوشك على نهايته .

أكتوبر والطقس ما زال لم يجنح إلى البرودة بعد .

خريف غامض ، أوراق شجرهِ الأصفر يتساقط في الروح والمخّيلة ..

في هذه اللحظة تنزل عليّ ذكرى الراحل الكبير **غالب هلسا**.. هكذا وأنا أجلس على منضدة القراءة والكتابة مثل معظم الصباحات ، يحط عليّ اسمه الذي يستدعي على الفور ملامح شكله ومنجزه الإبداعي بدوائر متاهاته وشخوصه ، بالرغبات والأحلام المداسة بغلظة قل مثيلها ، تحت عجلات القمع والاستبداد لبرهة التاريخ العربي المعاصر .

هكذا ... بفجاءة لا ينقصها الرهافة والقسوة ، يحط اسم الراحل على شجر خريف غامض تسرح أشباحه على منضدة كتابة مقفرة كصحراء يحاصرها الغزاة والجفاف ..

بملامحه الطرية اللامعة التي لا يكاد ينعكس على صفحتها كل ذلك الشقاء والمعاناة الحياتية والإبداعية التي وسَمَت حياة الراحل وطبعت كينونته بالكامل منذ سنيّ حياته الأولى ، منفصلاً عن مرابع الولادة والعائلة . متبنياً أصعب الخيارات الفكرية في التصدي للظلم والتخلف بكافة أشكاله وبنياته ، ماضياً في دروب الإبداع الموحشة ، لكن المضاءة بنير الفكر والممارسة ، بالأمل الذي كان موجوداً، حتى لحظته الأخيرة التي قذفتها المشيئة هذه المرة إلى دمشق..

منذ انفصاله المبكر عن بيئته الولادية في الاردن صارت القاهرة مسرح حياته وحريته الإبداعية وسجنه . صار جزءاً من نسيج هذه المدينة الشاسعة المتشظية ، من أحلام نَخبها وطليعتها في السراء والضراء ، في خوض غمار التجربة والإبداع..

توحدت تجربة **غالب هلسا** مع قناعاته ودفع أثماناً باهظة من غير تسوية مخلة أو محاباة مهما كان بريق مصدرها المادي والمعنوي ، اليميني

واليساري ، كالنظام الناصري وغيره من التنظيمات الطامحة إلى سدة الحكم والسلطة ..

منذ هجرته المبكرة الأولى صار الراحل الكبير لا تحده حدود الجغرافيا والأقاليم العربية والبشرية المصطنعة .

صارت جغرافيا الخيال والأحلام واللغات سكناه الأساس ، مضارب عشيرته المبعثرة في أصقاع الأرض والتاريخ..

في أعمالة الروائية خاصة ، ومنذ (الخماسين) و(الضحك) حتى (الروائيون) روايته الأخيرة يبني غالب هلسا ويتابع مسيرة روائيه غابية (من الغابة) شديدة الغنى والأصالة بالمعنى المفارق . تشكل ملحمة الزمن العربي الراهن بتخلفه وحداثته المكسورة بأفراده وجماعاته ، بمدنه وصحرائه الموصدة الأبواب .

يلتحم الشخصي الحلمي ، الهلوسي ، بالتاريخ والواقع الموضوعي على نحو معماري بلحمته المُحكمة، بخبرة جمالية وحياتية ومعرفية لروائي كبير لم ينل بعض ما يستحقه . وهو أمر ليس مستغرباً في دنيا العرب المبنية أركانها على النفاق والشللية وسحق الاختلاف .

في هذا الصباح الاعتيادي ، في المدينة التي أحبها **غالب هلسا** وكانت مسرح عواطفه الواقعية والرمزية.. (أتذكر الآن لحظة ترحيله القسري إثر ترؤسه مؤتمراً، في عهد الرئيس **السادات**، من مؤتمرات تلك المرحلة)

في القاهرة ،هذه المدينة التي أحببناها حتى الوله والتكرار يحضرني **غالب هلسا** ، يحط طائر روحه على شجر الخريف الزاحف.

q q

رصيف الغضب

(محمد لافي يطلق صوته الغاضب من "موقعه" و"موقفه" الرصيفي!)

q رشاد أبو شاور *

يتساءل محمد لافي في عمله الشعري الجديد (..ويقول الرصيف)،

بمرارة وغضب:

ترى هذي بلادي

أم بلاد الروم؟!

وهو بهذا المقطع يحيلنا إلى المتنبي:

وسوى الروم خلف ظهرك روم

فعلى أي جانبيك تميل

ويمضي على الرصيف، بعد الرحيل عن (بيروت)، مترحلاً في شتات جديد، في زمن الخسارة، حيث يسقط الأصدقاء متخلين عن المبادئ، لا شهداء في الميادين، مخلفين في القلب حسرات تضاف إلى الفواجع التي عصفت بالأحلام والوعود، التي رُفعت مداميكها من لحم ودم وبطولات، وتضحيات مجيدة.

كدأبه يطلق **لافي** في عمله الشعري الجديد ــ ولا أقول آخر أعماله، فهو شاعر متجدد، لا ينضب، كونه يمتح من تجربة عميقة غنيّة، وموهبة أصيلة ــ قصائد مركزة، مكثفة، مشحونة، باتت واحدة من سمات تميزه، وهذا ما لفت انتباه الناقد الكبير **إحسان عباس**، الذي رأى في **لافي** أحد أهم شعراء القصيدة القصيرة.

في قصيدة (مقاومة) يأتينا صوت الشاعر:

أقول: كم تراجعت خيل، وكم

تكسرت سيوف

لكنما اثنان لم تطلهما

سهام هذي الرحلة (الخريف):

الشعر.. والرصيف!

هذه القصيدة البيان تنبه القارئ والمتلقي إلى عناد الشاعر، فهو لا يتخلى عن (الشعر)، ولا عن (الرصيف)، فالشعر سلاحه، والرصيف متراسه الذي يطل منه على ما يجري في الشارع غير المعافى، الشارع المحتل ممن هم ليسوا أصحابه، ومن الرصيف يطلق قصائد غضبه ومقاومته في الزمن الخراب.

في افتتاحية (العراء)، يقدم لافي بقصيدة (ويقول الرصيف) التي تشبه (البرولوج)، مشهد الافتتاح في المسرح:

كلنا في العراء سواء

لا شموخ ولا كبرياء

ويقول الرصيف: أنا ترجمان الهزائم

أنّى اتجهتم، على كافة الجبهات

*سارد وإعلامي من فلسطين.

واختصار المسافة بين الشرائح والطبقات
ويقول الرصيف: ببحري تصب الخطى
من جميع الجهات القصيّة
وعليه أوقع: إني أنا الأمة العربيّة!

مأسـاة الشـاعر ليسـت فرديـة، هـو لا يصـرخ غاضباً مقهوراً لأسباب شخصية، فهو مفجوع بحال أمته العربية الغائبة عن الشارع، الأمة التي باتت تواصل حياتها البائسة (الرصيفية)، بعد أن رمي بها على رصيف الأمم، والشعوب، والحياة، والزمان، ممتهنة، مبطلة الفاعلية، تعاني من عطالة مزمنة!

الصـعلوك **محمـد لافـي** يطلـق مـن الرصـيف قصـائده زفـرات، لعنـات، إدانـات، تحـذيرات. إنـه صوت الغضب في زمن الخنوع، والذل، والخذلان.

لم ينتبذ الشاعر لنفسه مكاناً قصياً، فالرصيف مطله، ومكـان مراقبتـه، علـى امتداده يمضـي، فإن توقـف فليفصـح لناسـه عن وجعـه ــ وجعهم، يـرق أحيانـاً، وينفجـر أحيانـاً، وفـي كـل الأحـوال هـو لا يمدح، ولكنه يهجو، وفي حياتنا قبائح كثيرة تزحم العيون والأنوف، السمع والبصر، جديرة بالهجاء. فـي زمننـا ثمـة فـي الشـارع مـن يـزور، ويفسـد، وينتحـل، لـذا يهجـو **لافـي** فـي واحـدة مـن لافتاتـه، وعنوانها ينطوي على السخرية (مسؤول ثوري).. (الأبطال) المُزيفين:

رجل المهمات الصعيبة
في الزمان (الشين)
أنى تحط به الرحال تجد مراسمه
على الصفين
لكنه سيظل لغزاً، حيث لا تدري إذا
فتشت عن نسب له...
(قرعة أبوه من وين!)

لا عجـب مـن الهجـاء والسـخرية، فنحـن نعـيش فـي زمـن (الثـوريين) الـذين كلمـا ازدادت خسـائرنا، تراكمت مكاسبهم الشخصية!

بين شعر الهجاء والسخرية وفنّ الكاريكـاتور مـا هـو مشـترك: إبـراز مـا هـو قبـيح، بحيـث يظهـر على (حقيقته)، ويصير أكثر عاراً.

ولأن **لافي** يعرف معدن الرجال، ونوعيتهم، ما هم خليقـون بـه، ومـا يليـق بهـم، فهـو ينشـد لهـم فـي قصيدة **(الرجال):**

الرجال السند
الرجال الذين إذا انتدبوا
واحدهم ببلد

هكـذا بسلاسـة يضـمن **لافـي** عبـارة (واحـدهم ببلد)، فتحيـل إلـى أهلنـا البسـطاء بنـبلهم وشـهامتهم، وتقـديرهم للرجولـة بمـا هـي قـيم، وليسـت رجولـة الفحولـة علـى النسـاء، بـل رجولـة مـن يضـحون، ويهبون للنجدة، لأنهم:

يقيمون في لغة الاعتراض

هؤلاء الرجال لا يفرطون بالبيوت ــ الوطن، فهم الاعتراض ــ المقاومة في وجه العدو، وهم من يحتفي بهم الشعر ــ الكتابة:

الرجال السؤال الذي ظلّ
دون إجابة
هكذا يتركون قناديلهم،
ودخان بيوتهمو.. في الكتابة

شاعر رصيف الغضب لا يستجيب لمن أبعدوه عـن الشـارع، وهـو يصـون ذكـرى مـن رحلـوا فـي (الكتابة) المنحازة، والكتابة شعراً ــ ونثراً تختزن مـا يخصـب الـذاكرة، ويصـونها، ويسـلح بهـا مـن ينتظرهم (الشارع).

يكتب **لافي** مأخوذاً بالوطن، بحضرة الوطن، هو المتصوف ــ المترفع، المتماهي بالوطن، ابن التجربة، ابن الأرض، ابن أولئك الذين نشأ وتربّى علـى أصـالتهم، وامـتلائهم بالكبريـاء، والانتمـاء، وتقاسم الهم، ورغيف الخبـز، والاحتفـاء بالحيـاة والأمل، رغم ما مروا به من فواجع.

البيت ــ الوطن، البيت البسيط العادي الأليف، ينشد لـه **لافي** بغنائية بعد قصيدة الرجال، وكأنـه يقول للمتلقي: من أجل هذا البيت رحلوا، فلنبقهم في الكتابـة والـذاكرة، نبعـاً دفاقـاً للـوعي الفـردي والجمعي.

البيوت البيوت
دخان الطوابين سُر القرى
نايها المتجدد.. في الزمن العنكبوت
....
والبيوت السطوح التي
فوقها يستريح القمر
والبيوت الكلام المراهق بين حبيبين
حبات توت

يكتب لافي (البيوت) لتكون زاداً لمن لم يعيشوا في كنفها، وتلك البيوت.. (هناك)، فلا بيوت غيرها تمنح الأمان في الشتات، والمنافي لا تنسيها للولد ــ الشاعر الذي عاش تحت سقوفها، وعلى سطوحها، مع القمر والنجوم:

تلك البيوت:
التي غيبتها الجريدة
البيوت التي زوجوها الزمان المقايض
لا تهمّ المفاوض!

هكذا ينهي لافي قصيدة البيوت: لا تهم المفاوض!.. هذا المفاوض الذي (رصفنا) في زمنه، بعد تغيب زمن الرجال.. في زمن (أشباه) الرجال! يستعيد لافي (العوجا) و(زمنها)، والعوجا مكان كان شبه قفر قبل أن تتوافد إليه أفواج اللاجئين بعد نكبة 48. وهو أحد مخيمات (أريحا).

بفضل كد وكدح أولئك اللاجئين تحولت المنطقة حول المخيم، في سنوات قليلة، إلى حقول وبيارات، ولتحل البيوت البسيطة المبنية من الطوب، والمسقوفة بحصر البوص والأخشاب والطين، حيث يجلس على أسطحتها أهل العوجا صيفاً، متأملين القمر والنجوم، مبتردين من حرارة (الأغوار) التي تشويهم في نهارات الصيف القاسية.

في **(العوجا)** عاش أبناء القرى، تزاوجوا، التحق أطفالهم بالمدارس، وعمل الرجال في الحقول، والأمهات جمعن ما تنبت الأرض، ومما جمعن أعددن الطعام للأسر الفقيرة الكادحة.

في (العوجا) نبت الأمل بالعودة القريبة للقرى التي هجر منها من جمعتهم أقدارهم بعد النكبة. وفي العوجا، وبقوة الروح، وحب الحياة، تزاوجوا، وبرعم الحب في القلوب الغضة، ونبتت الألفة.

رغم قسوة الحياة في المخيم ازدهرت العاطفة الإنسانية، هناك عاش **محمد لافي** حتى نكبة حزيران 67، طفولته وبدء فتوته.

في المنافي حمل لافي العوجا: الطفولة، الحب، ورغم حزيران لم يفقد الأمل، ولم يسقط في وهاد اليأس، فرجال الاعتراض ـ المقاومة رعوا الأمل الذي أينع شعراً وحداءً لقافلة العودة.. إلى أن كان (الرحيل)، أو (الترحيل) عن بيروت عام 82، رغم معركتها المجيدة، والدفاع عنها ببسالة.

تشرد **لافي** من جديد، والأقسى من التشرد هو ما آلت إليه الحال في زمن (المفاوض)، زمن التخلي عن الوطن، والرضى بما (يعد) به الاحتلال في الزمن الأمريكي الصهيوني!

في قصيدة طويلة من (مقامتين) للعوجا، نقرأ مدخل المقاومة الأولى:

سقطت قوافي الليل (والعوجا) على الشباك
هذا الطفل تعرفه،
وتعرف بيته الطيني
تعرف لعبة (الغمّاية) الحارات

لقاء الشاعر بالعوجا يبدأ من الطفولة، من حارات المخيم عندما كان يلعب مع أقرانه لعبة (الغمّاية)، حافي القدمين، وعلى راحتيه خُضرة أوراق أشجار الموز، خُضرة الأمل...

اللقاء مع العوجا لقاء بالمكان الأليف، بالطفولة، لقاء بالأرض ـ الأم، والمفجع أنه يتم عن بعد، والشاعر في الستين، وما أدراك ما عاناه منذ رحل عن العوجا!

العوجا مخيم على أرض فلسطين، والمثل يقول: الحجر في أرضه قنطار.. ولأن (الفتى) ليس حجراً، ولأنه يعرف قرية أبيه وأمه، فإنه عاش مع الأيام راعياً للأمل بالعودة إلى قريته غير البعيدة عن العوجا.

إذا كانت العوجا تنتظر كما الأم، فإن فتاها قد صار في الستين، ممتلئ الروح بالطعنات والهزائم، هو ابن الجيل الذي تسلح بالإيمان بتحرير فلسطين، ولها كتب وأنشد و..حمل السلاح، وتحمل الخسارات واستبسل وصمد.. إلى أن توجت المسيرة بالخذلان، فقوّى روحه بالشعر، وواصل عناده بغضب (من) موقعه الرصيفي.

في المقامة الأولى يعود الشاعر إلى براءة ووعود الطفولة، ولكنه يذكر بأنه يعود وهو في الستين، يعود ممتلئاً حنيناً، ولا يلتقي بالعوجا الساهرة المنتظرة على الشباك في ليلها الطويل، ليل الاحتلال، ليل خراب كل ما خضره من رحلوا عن العوجا.. والاحتلال تصحير وإفقار ونهب وقتل.

في لقاء الشاعر الستيني الكهل بالعوجا، تأتي العوجا بكامل بهائها، وشاعريتها، وحنوها، وصبرها، وتنتهي المقامة الأولى بتساؤل مر:

من هذا القروي على ناصية الشارع
يقرأ كل وجوه الأحياء/ الأموات
ويقدم أوراق سفارته مكسور الحلم...
إلى زمن فات؟!

ولكن الزمن الذي فات فات، ولأنه في ستين الخيبات والانكسارات، فإنه يتساءل في المقامة الثانية للعوجا:

من شرفة الستين
أطل مجهداً على خرابي المكين
وأسأل الفتى الذي قد كنته:
هل مرّت (العوجا) كأي كذبة
في دورة السنين؟!

بعد العهد بالعوجا، وطال عنها الغياب، وغيبت رحلة الآلام الحلم، ولذا يشتد الحنين والشوق للطفولة التي نأت زماناً ومكاناً.

يصيح الشاعر مفجوعاً لائماً النفس على الرحيل عن العوجا:

أعاتب من؟ وها إني سليل ندامة
مازال هاتفها يرّن.. يرّن: لا ترحل
عن (العوجا) فمن يرحل عن (العوجا)
يضلّ النجم لـ (العوجا) وتأكله الذئاب

الندم!.. ولوم النفس التي لم تسمع نداء (العوجا): لا ترحل، لأن من يرحل عن العوجا ــ الوطن، سيتشرد في المنافي، وستناصبه مدنها العداء...

يخاطب الشاعر (العوجا):

لك الحضور.. ولي **امتدادات الغياب**

العوجا ستظل دائمة الحضور، فهي لم تكن (كذبة) يوماً، ولأنها كذلك فإن ابنها وفتاها، وإن اكتهل، سيحمل حضورها في روحه، وقصائده، وينشد لها من أي رصيف من أرصفة تشرده ومنافيه.

لا غرابة أن يختم الشاعر مقامة (العوجا) الثانية بالندم الجارح، وهو أبعد من أن يكون ندماً شخصياً:

هل كان ينبغي أن تشهد (العوجا)
عشاءك الأخير
وأن تظلّ في غياهب الدروب ساحب
الخطى
كأي كلب هارب من المصير!

لا يهدهد **لافي** جراح الفلسطيني، بل ينكأها باللوم، وهو بهذا يضعه ــ أي الفلسطيني، في الوطن، تحت الاحتلال، وفي الشتات، في مواجهة خيار واحد: لا بد من التشبث بالوطن، والبقاء على ثراه مهما كان الثمن، ومن المقاومة حتى تكون العودة (للعوجا) ــ الوطن.. قرى، ومدناً، حقولاً، وبحراً، وهو ما يضحي الفلسطيني لبلوغه منذ عشرات السنين، في رحلة تتميز بالتضحيات، والبطولة الفردية والجماعية.. والدم، والعناد.. وقيادات (التفاوض)، والأبطال المنسيين والمعتم عليهم!

محمد لافي شاعر عاش التجربة، وهو رغم (الكهولة) لم يصمت، بل يتجدد، وقصيدته تتطور من عمل شعري إلى آخر، وهذا ما يتجلى في آخر أعماله (..ويقول الرصيف)*.

قصيدة لافي واضحة، عميقة، أصيلة، لا غموض فيها، وهي قصيدة حيّة، معاصرة، و(حديثة) حقاً.

في **قصيدة لافي** تضمين، من القرآن الكريم، والمأثور الشعبي أمثالاً وأقوالاً مأثورة، ومن (جدّه) المتنبي.. الأكثر حداثة ومعاصرة من كثير من شعراء يعيشون في القرن الحادي والعشرين، ما أن تنشر قصائدهم حتى تنطفئ وتموت، لأنها ليست (بنت عيشة)!.

في **قصيدة لافي** تأمل المُجرب، ابن المعاناة، وهذا ما يقرّبه من قرّائه، ومتابعي مسيرته الشعرية.

بدأب، وعلى مهل، وبأناة، كون لافي فضاءه الشعري، وحقق مكانة لائقة بمسيرته الشعرية المديدة. وهو بمجموعته الجديدة يضيف لمسيرته، ويؤكد على غنى صوته وتميزه.

---

* (..ويقول الرصيف)، صدرت عن سلسلة إصدارات التفرّغ الإبداعي، وزارة الثقافة الأردنيّة. 2010.

q q

سحر الغنائية والسلام الروحي
(عن "شباك الموسيقار" لطالب هماش)

q أحمد جدعان الشايب *

(ما أصعب القول على القول)

أبو حيان التوحيدي

يأسرك تدفق العزف الوجداني، يسقيك سلسبيلاً، أملاً بالخلاص من سيطرة حرفيات الأفعال المادية، التي تقتل نفحة الروح الذائبة في خلايا الكون، كذوبان صوفي في وحدة الوجود، توهمه أنه تجلى في الجلجلة، خلاصاً أبدياً

يتمنى أن تغدو الموسيقا، حديث روح لروح، وقد نفضت همومها ومتاعبها وآلامها، عبر ليالي سمر شاعري، يحلق بك مع النجوم، والغيوم، والطبيعة البكر، من أزاهير وفراشات وعصافير، تسمو فيها النفوس، وتتطهر الأرواح، من الضغينة والأنا.

يبهرك **طالب هماش** في ديوان شباك الموسيقار، إذ يتفنن في إقناعك بمحايثة الخمرة والسكر للنقاء والطهر في جو من الصفاء الوجداني، حين تنسجم الأنوات في موسيقا الحياة، فتأتلف الأرواح في عالم ننشئه، لنعيش معاً في سلام ومحبة ووئام.

بث غنائياته وسمفونياته بين دفتي الديوان، معتمداً حرية الإيقاع في شعر التفعيلة، بين مقطع وآخر، ما زاد في جمالية العزف لكل قصيدة.

بداية، لنقرأ هذا المقطع من قصيدة **(كونشرتو الأنهار)**

(فاغرق كالسكران بماء المطر الأزرق
وترقرق.. كهلال ذهبي النور على بركة زنبق
وتحلق.. فوق بحيرات شروق الشمس كطائر لقلق
وتذوّق.. لذة موسيقا الصمت الصافي، وسكون الأعماق!
... لذة أن تجلس قديساً قرب غدير الدمع الرقراق
فالبدر تكور كالنهد وراح ينقط
نوراً عسلياً في الأحداق

* كاتب من سورية.

والخمر ترف بجنحيها المائيين

على أغصان الغبطة/ والرؤيا بجناحيين هلاليين ترفرف رائعة الإشراق/

ما أحلاه سقوط فؤاد المراة/ كالتفاحة في بركة ماء/ تنداح دوائرها أطواقاً أطواق)(1).

هكذا تبدو أغلب قصائد الديوان، مقطوعات موسيقية رائعة، تغوص في الحالة الوجدانية الإنسانية، تتمسك فيك، لتسمو بك، لتتماهى مع لحظتها، ودون أن تدري، تنتقل إلى قصيدة أخرى مستمتعاً بتذوق إحساس عال، يفيض به **طالب هماش.**

لكنك إذ تتوقف لتبحث في ذهنك عن قضية واضحة، يتم معالجتها وطرحها، فلا تقبض على غرض شعري محدد، مثال ذلك قصيدة (بيت المسافر)، التي تغريك بقراءتها وغنائها مرات عدة، ولا تجد موضوعاً يؤرق الشاعر، أو المثقف، أو الإنسان بحدوده ومواضعاته وآلامه، إلا إذا كانت الغربة والحنين، هو موضوع القصيدة، فهل يجوز أن يقدم الشعر نفسه بلا قضية؟ أو بلا موضوع محدد؟.

قد يلعب الخيال دوراً مهماً، بل له أهم دور، ليرسم عالماً ما ورائياً ميتافيزيا، أو يصور مشاهد نفسية أو يكون رؤى شاعرية حالمة، تشفي آلاماً تؤرق الحياة.

(للشعر معنى واسع أكثر من كونه نوع أو شكل وزني متميز، إنه رؤيا تخييلية درامية أو مأساوية للحياة والإنسان)(2)

يأخذ الديوان بيدك من نشيد جمال إلى جمال النشيد، وهذه غاية من غايات الأدب، فالأدب هو أفضل ما تم اختراعه للوقاية من التعاسة. حسب قول **بارغاس يوسا.**

مثل هذا الجمال، لا يتوفر في الكثير الكثير مما يطرح في الدوريات الأدبية، ولا في مئات الدواوين التي تمضغها المطابع، لترميها في المخازن والمستودعات، أو ترمى على قارعة الطريق، ولو حاولت أن تتصفح لتستكشف نفحة الشاعرية، أو خيال الأديب، أو إضاءة ولو باهتة، تستطيع بها أن تعيش حدثاً، أو تعالج أمراً، أو تتغنى في جو من الهيام الروحي، فلا تعثر على ضالتك، إلا ما رحم ربك أو من رحم ربك.

نعلم أن **نازك الملائكة** رائدة للشعر الحر منذ نشأته في أواسط القرن الماضي، فكانت مجددة للشعر في قصيدتها **(الكوليرا)** إذ كتبتها بحرية سنة 1947 لتستطيع الإحاطة بحدث أزهق العديد من أرواح أهلنا البسطاء في مصر في ذلك العام، لتنطلق دون قيود البيت والنظم التقليدي، إذ وجدته يطوق تدفق عباراتها وتفكيرها وشاعريتها في موضوع مؤثر كهذا. هذا ما حدث لها في قصيدة الكوليرا.

واعتمدت البحر المتدارك في أشطر تقصر وتطول.

علماً أن آلاف القصائد العمودية التقليدية، كتبت لمناسبات جليلة، بتأثر شاعرها، فكانت أيقونات مازال الكثير من الناس يتغنون بها، ويحفظونها حكماً، وفكراً عبقرياً، بشاعرية عالية.

كل هذا، لا يعني أن الشاعرة الملائكة، قد ثارت على البيت التقليدي والأصالة، ولا رفضتها بقرار مسبق، لتصير في رأيها قد توقف دورها، وذوى فعلها في النفوس والأذهان.

لكنها تقرر بإصرار أن الشعر في محنة، حين انهالت قصائد النثر من كل حدب وصوب، وفي غالبها تخلو من ملمح شاعري، أو من موضوع ذي أهمية في الحياة. تقول: (شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، ـ أي في الستينات ـ فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة شعر، ويفتح القارئ تلك الكتب، متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها وزن وقافية وإيقاع، غير أنه لا يجد شيئاً من ذلك، وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر، وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر)(3).

نجد في هذا **الحكم لنازك الملائكة**، رفضاً لقصيدة النثر، لأنها نثر، وليس فيها ما يدل على الشعر، **(الوزن والقافية والإيقاع)** كما قالت، فهي إذاً رفضت التجديد، لأنها لم تجد فيه تجديداً للشعر، لكنه نثر جميل، وفي رأيها هذا، كأنك تقرأ بين سطورها، تساؤلاً يقول: ما الذي يمنع أن يكون نثراً متطوراً للنثر، وليس للشعر؟.

في ديوان **(شباك الموسيقار) للشاعر طالب هماش**، تأكيد موفق لأحكام نازك في شاعرية الشعر، إضافة إلى خيال يحوم في أرجاء الأمكنة والأوقات، تغنيه تزاحم الصور البديعة التي تشعرك بالاتزان النفسي، وإشراقة الروح، مثل: **(تأمل سرب طيور/ تدفع بالزقزقة الشمس إلى الإشراق)** ص 146 و**(قلبي يدمع كالنهد على شفة المولود)** ص 268 و**(فأرى قديساً يبكي في جوف كمان)** ص 135.

ونراه يستحضر **زرياب** في قصيدة **(رقصة الكروان)** ص 129، وفي أخرى يستحضر **السياب والنواب**، يقول: (يا خمار كسرنا في العشق الأكواب/ ما بكر في الحزن **السياب**/ ولا غرب بالشوق **النواب**/ ما عادت فائدة ترجى/ أن تخسر أصحاباً أو تملك أصحاب) ص 23.

تجد نفسك في طقس من الإنشاد، والترانيم، والتراتيل، لاهثاً من فقرة إلى فقرة، ومن صورة جمالية إلى وصف سلسبيلي التعبير، لتشعر في كثير منها أنك تترنح طرباً وتعزف اللحن في مشاعرك وأحاسيسك، وكثيراً ما يرف قلبك.

يقول **جبران خليل جبران: (إذا ترنحت بأناشيد الجمال، تجد من يصغي لإنشادك.. ولو كنت في قلب الصحراء).**

فكيف إذا كنت تتوجد وبين يديك موسيقار؟ فهو يفتح شباكاً للحياة البديعة، التي يصورها لك في مقطوعات من الغناء الصوفي، كأنك تحتضن أضاميم من الأرواح الشفافة في أسحار الليالي المقمرة، أو في أصائل الأيام الربيعية، وهي تفوح عطراً من أزاهير لوزياتها وكرزها ورمانها، إنك في جنة الإنسان المفعمة بالغبطة والسرور، وأنت تسعى لتشارك فيها كل البشر إذ يرونها مثلما تراها ويحسونها مثلما تحسها، وتأمل أن تعم الكون بأسره.

فالشاعر الذي امتلأ بالإنسانية الكونية كأنه ملك خلع عن عرشه، فجلس بين رماد قصره يعمل في صنع صوره من الرماد. كما يقول **جبران**.

ومع كل هذا نجد الهماش، يمر في لحظات من اليأس والوحشة والوحدة، لأن تجاوب البشر، يهبط من تفاؤله إلى حد الاستحالة، بسبب عسف الإيديولوجيات، وثوابتها القاتلة.

في قصيدته **(لا حدّ لهذا اليأس)** يقول: (لا حدّ لهذا اليأس/ وليس لهذي الوحشة حدٌّ/ رحل العمر وحل شتاء الهجرة والترحال/ كأن الراحل لا غنى في العشق ولا عاش/ فبسطت ذراعي كمصلوب في الريح/ وقلت انتهت الرحلة يا هماش/ وسقطت على ريحانة حزني أرتعد/ فدعوني أتناغم بالصمت مع الدمعات/ وأصرخ يا ريح/ لا تذر الرمل على الصحراء/ فإنا في العشق مجاريح/ وسماء كهولتنا حددُ/ فسمعنا في الليل نداء الموت بعيداً يبتعد/ لا حدّ لهذا اليأس/ وليس لهذي الوحشة حدٌّ).

طالب هماش، شاعر يستمرئ الإيغال في المحبة والإنسانية، لأنه يعيشها ويتنفسها، على رأي **ميخائيل نعيمة** إذ يقول: (المحبة ليست بفضيلة.. فهي ضرورة أشد من ضرورة الخبز والماء.. والنور والهواء).

كأن القارئ لشعره، ينام على سرير من حرير، وشيئاً فشيئاً، يغوص في نعيم الحالة الشعورية المتخيلة، مع أنه في واقع مرير شاحب، يستوطنه العنف والأنا.

ففي قصيدته الأولى **(قبل الليل وبعد الليل)** ينسل إلى نفسك إحساس مبتكر، إذ نجد دعوته لجاره، لبناء علاقة طيّبة، بأسلوب فتان يغريك بالتجربة، وأي تجربة!

تجربة أن تتصالح مع جارك، وجارك هذا رمز، البيت جار البيت، والحي جار الحي، والقرية جوار القرية، والمدينة جوار المدينة، والوطن جوار أوطان، وشعوب تجاور شعوباً، وكون مرتبط بأكوان، دعوة أنس ومحبة وسلام.

إنها تجربة أن تكتب مثل هذا الشعر بكل سهولة مستحيلة، فهو من قبيل السهل الممتنع حقاً. هذا الشاعر، مدّ ذراعاً متمكناً من قلمه، ليقدّم ما يمتّعنا ويفيدنا، ويكون له شأن في مذاهب الأدب.

ولكن مع كل ما قلته من رأي انطباعي متواضع، أجد لزاماً عليّ أن أنوّه لما وجدته من هنات، أثرت على اتزان بعض المقاطع، وقد يكون سببها اللهفة والتسرّع في طرح الإنتاج الجميل، فكان.

1 ـ في قصيدة (صوت البئر) مقطع يقول فيه (يا طالب أحدٌ يبكي في البئر/ويبكي في البئر/ ويبكي في البئر البيت). نجده احتوى على تكرار حيادي لم يفعّل أي عاطفة، أراه يكون أجمل بكثير لو كان على الشكل التالي (يا طالبُ..!!/أحدٌ يبكي في البئر/ويبكي البئرُ/ويبكي البيت على بئر البيت).

2 ــ بدلاً من (بيوض الضوء البيضاء) ص 151 على سبيل المثال (مساكب ضوء بيضاء).

3 ــ في المقطع التالي تشكيل يفعّل الذهن، ليضع أمامك لوحة لامرأة تدهشك، شرط أن تعطي عناصر اللوحة معناها الملائم، يقول: (يا امرأة فمها واو/ويداها لامات اللوز/وقامتها ألِفٌ من بلّور) ص 151.

فإذا كان الشاعر يرشدنا بهذا المقطع، للتأثر بالمشهد، لصنع لوحة من حروف اللغة، إذ الحروف صارت أجزاء من صفات أنثاه المتخيّلة، وإذا شكّلته تسلسلياً، فبدأت بالفم (واو) ثم (اللام) واحدة أو متكررة، لليدين، ثم (الألف) الذي هو قوامها، فإن جمعتها صارت (ولا) وهي لا تعني شيئاً، وإذا قلبتها تصير (ألو) وهذه رمز نداء بالهاتف، بلغة أجنبية.

ولكن إذا بدّلت تشكيل الفم برمزها (الهاء) بدلاً من (الواو) مثلاً، وشكل الفم أقرب إلى (الهاء) من (الواو) من حيث التكوين الفني، فإنك تحصل على صرخة استغاثة، واستنجاد وتعجب ودهشة (الله)، لذلك أقترح أن تكون الواو هاء.

4 ـ في الصفحة 167 يقول (وهلال الأسحار يضيء بياض الأبديّة) من حيث المعنى الظاهري، نجد مغالطة علمية، أو إجرائية، لأن هلال الأسحار، هو هلال القمر في مرحلته التي يصير فيها هلالاً، والأسحار هي الأوقات الأكثر حلكة

وإظلاماً، فكيف للهلال يضيء البياض؟. إنه يعطيك شعوراً بافتعال الشطر، فهو غير متوافق ولا متسق.

5 ــ في الصفحة 168 (ودمعات الكرز الرمانية). يتساءل القارئ ما معنى أن تكون دمعات الكرز رمانية؟. إن الكرز شديد الحلاوة فوق قليل من المرار، بينما الرمان طعم حلو فوق كثير من الحموضة، هذا من حيث الطعم، أما الشكل، فإن نقطة عصير الكرز تختلف عن نقطة عصير الرمان.

6 ـ في الصفحة 171 (وتهينم في خدر فواح(هل لكلمة (هينم) معنى في غير القاموس؟. لا توجد كلمة رباعية بهذا المعنى في القواميس، إلا إذا كانت من لغة الجن بعد التعازيم.

7 ـ في الصفحة 217 (باحثاً عن حزن امرأة) في الشطرة كسر للوزن، فإذا استبدلنا كلمة (باحثاً) بكلمة (أبحث) لاستقام الوزن.

8 ـ في الصفحة 230 (كضفائر امرأة عذراء) أيضاً في الشطرة كسر للوزن، فإذا استبدلنا كلمة (امرأة) بكلمة (غانية) لاستقام الوزن ولا تغيّر المعنى.

وفيها أيضاً (كونشرتو الأنهار) يبدو شطراً مقمحاً، لأنه عنوان قصيدة سابقة.

9 ــ في الصفحة 234 (لو كنت أنا صوت) وزنه مكسور، يمكن إضافة حرف (ك) لكلمة صوت النكرة وتعريفها ب (ال) لصارت (لو كنت أنا كالصوت) هذا من جهة، ومن جهة أخرى الفعل (كان) أخذ فاعلين، (التاء) و(أنا)، وهذا تعبير اضطراري، ضعيف، إذن، يمكن استبدال كلمة (أنا) بأخرى وصفية تضيف معنى ككلمة (مدى) فتصير (لو كنت مدىً كالصوت)، ويمكن تغيير الشطرة السابقة (لو كنت أنا تابوت) بأخرى، من مثل (لو كنت كما التابوت).

10 ـ في الصفحة 251 (فنمت شتلات الحنطة من بكوتنا أغماراً أغمار) ألا يمكن تبديل كلمة (شتلات) بـ (حبات) أو بـ (قامات) أو بـ (أعواد) مثلاً؟ فهي ليست شتلات.

11 ـ في الصفحة 261 (يغسل عينه) الأصح عينيه ليستقيم الوزن، إلا إذا كانت غلطة طباعية.

نلاحظ مفردات الشاعر غنية بالمعاني، ويمتلك ثروة لفظية أضفت جواً من الجمال الصوفي والغنائي. لقد تكررت الألفاظ التي كانت نقاط ارتكازه في غالب القصائد. (السكّر وتصريفاته، المشمش، اللوز، الدراق، نوافير، الأوز أو الأوزات، رقراق، بجعات، الخوخ، المرضع، الأسحار) ووجدت حرف (مع) يتكرر في أشطر عدة، ما يكسر الوزن أو يثقل رشاقة الشطرة، فلو تم تبديلها بالحرف (في) لاستقام الوزن والرويّ، وخفّت العبارة. وهي:

ـ (والنهر يسيل زلالاً ـ مع ـ صوت الغيتار) ص129.

ـ أناغم روحي ـ مع ـ روح الكون) ص137.

ــ (مجروحاً أتلامس ــ مع ــ صوت الناي) وأيضاً (وشفافاً ــ مع ــ تعزيمة موسيقا) ص138.

وهناك خطأ نحوي ص125 (يذوّب دمعاتَه) بفتح التاء، الأصح (دمعاتِه) بكسرها، لأن جمع المؤنث السالم يجر وينصب بالكسر.

مع كل هذا لا يضير الديوان بعض الهنات، ولا ينقص من سطوع الشاعرية سأختم بمقطع كالدعاء، كالضراعة، بين يدي مالك الكون، ليمنحنا دفئاً وحبّاً وبيتاً، يقول في قصيدة لسعة الأفعى (فأهمس: بيتاً يا رب/ لنحمي كهولتنا فيه/ بيتاً كي نغفو فيه/ ونحلم فيه ونبكي فيه/ بيتاً من خشب الحور حنوناً كالخوخ/ نربي فيه الوحشة نربي فيه الوحشة والليل وصحراء التيه/ بيتاً نتطلع من طلاقته العمياء/ إلى قمر يتلامع كالثدي الأبيض فوق شفاه الجوعى/ وندفئ أولاد طفولتنا في دفء لياليه/ بيتاً يا أبتي/ كي نزرع ريحان دموع قرنفل بين مماشيه/ أكثيرٌ يا رب (البيت) لهذا التيه)؟.

ـ المراجع:

1 ــ **طالب هماش** ــ ديوان شباك الموسيقار ــ اتحاد الكتاب العرب ـ 2010.

2 ـ **أدونيس** ــ فاتحة لنهايات القرن ــ دار التكوين ــ دمشق.

3 ـ **نازك الملائكة** ـ قضايا الشعر المعاصر ـ بيروت.

q q

شمسُ الدّين دوائـــرُ المـــاء المتوالدة

q نجاح إبراهيم *

ورطة!

أن تمسك رواية بتلابيبك، وتقيّدك إلى مكان جلوسك وقتاً غير قليل، وتحثك لأن تقوم بمغامرة فريدة من نوعها، مغامرة الخوض في عالم ليس بديلاً عن عالمنا، إنما مرادفاً له، ولا يمكن إلغاءه لأنه ذكر بمقدساتنا، وتشرّبناه مع مسلماتنا، فلا تستطيع أن تتركها على الرّغم من ضخامتها، فثمّة ما يشدّك لأن تستعيد سيرة الطينة الإلهية في بناء الكون والإنسان، وتسترجع التكوينات العفوية لهما، لتشهد من جديد أسرار النشأة الأولى وغموضها لبقعة صغيرة تدعى شمس الدين.

بخفة ومهارة الحاوي، استطاع الكاتب **محمد جاسم الحميدي** أن ينشل من هذا الكون أناساً مترفين بالدّهشة والغموض والغبار والمتناقضات، وما أسبغ عليهم من إحساس بالسمو والقداسة والنبل والإلوهية تارة، وبالغرائز والخطايا والحسد ولوثة الشيطان تارة أخرى.

استطاع أن يسرق زمناً من أعمارهم ليضعه في موشوره، يسلط الضوء عليه من خلال ما يريد قوله، متخفياً وراءهم، جاعلاً القارئ يستحضر عالماً يتحرّك أمامه بكلّ ما يملك من قوّة تحريك دون أن يشعر بوجود الكاتب، هذا السارق الساحر النبيل الذي مارس شهوة السرقة فاستطاب له أن يسرق زمن الرواية من لحظات حميمة لأنثى (كما جاء في الإهداء) ليعيش سلطنة طويلة لا كسلطنة طائر الشقراق الذي يحلق منتشياً فوق نهر الفرات، فيتملكه الفخر ثمّ يسلمه إلى لحظة وهم بأنه سلطان النهر!

بعد قراءتي لرواية **الحميدي**، شعرت بدوام تلك السلطنة لإيمانه بأنه "لا شيء يعود إلى الوراء، والزّمن عظمٌ نخر لم يكتس لحماً، ولن ينهض من رقدة" ص 45 بجدارة عاد بنا إلى ماضي هؤلاء الذين اختارهم وانتقاهم، وأعاد خلقهم، وكسا عظامهم لحماً، وسرت الدّماء في شرايينهم، بعد أن نهضوا من أجداثهم، اختار لهم أرضاً أطلق عليها

* روائية وقاصة، رئيسة فرع اتحاد الكتاب العرب بالرقة.

اسم **شمس الدين**، وسيّر إليهم شيخاً يدعى **إبراهيم** ما ترك فيها ستراً إلا كشفه.

فمن شمس الدين؟ ومن الشيخ **إبراهيم**؟

للوهلة الأولى، وأنا أقرأ العنوان ظننتُ أن شمس الدّين اسم لرجل هو بطل الرّواية، وحين قرأت الأسطر الأولى اعتقدت الاسم لامرأة لأن الكاتب قال: "وقبل أن يرتدّ طرف **شمس الدين** إليها كان الشيخ قد نسج لها من ماء الظلمات...." ص 10 وبعد أسطر توضح لي أنها بقعة أرض: "لم تكن أرض الحقيقة ليعرف الواقفون على أفواه السكك المشرفة عليها أن هذا الحامض كالتيوس، النتن كالضباع سيجعل **شمس الدين** تتخبط..." ص 11 أيّ حبر مراوغ يجعلك تتساءل منذ البداية، ولا تندل طريقك، فهلا تتبعنا خطوات شيخها المنتقى، وقد بدأ بهرش إبطه بعجالة الملحوق كأنما يحرث أرضاً، لنلحق به شيخاً محتالاً خبيراً بالنفوس والأسرار كعراف، يتحدّث دون تأثم، ويبيع الأحلام التي يعد بتحقيقها والذي "سعى لأن تقوده القراءة كجده إلى السماء، فيسمع هسيس الملائكة، وينظر في وجه الرّب، ويستطيع أن يصارع جنّ الأرض، ويحبسهم، ويفكّ الأرصاد والطلسمات.. "ص 49 لا أستطيع أن أشرح فكرة الرواية، لأنها تقوم على عدة أفكار متداخلة تشي بالتساؤلات البكر التي راودت رؤوس البسطاء المخلوقين تواً، وعلاقتهم بالكون النيئ والحياة الطازجة، وشمس الدين هي هذا الكون، فماذا عليهم أن يفعلوا وكلّ ما حولهم يبعث على الدّهشة والخوف، وبداية الاعتقاد، الاعتقاد بعالم الجنِّ والسحر والألغاز، والإيمان بالأولياء، سأتبع الشيخ **إبراهيم** الذي أراد أن يكون شيخاً على هذه البقعة، وسألقي بالحصاة في الماء الراكد لأرى أية دوائر تتفتح!

بعد اندحاره في قريته وقرية أخرى، حمل خسارته ووقف فوق إحدى الأكمات، يمسح الأفق بعينيه الصقريتين المدربتين على تمييز الجماد والكدر والصخور عن كلّ حي يتنفس، حاملاً سلاحيه: **"عيناه السوداوان اللتان تنفذان في القلب كالسهام، ولسانه الذرب المسعول".** ص 32 بدأت هجرته حين زاحم أحدهم على لقاء فتاة، وقد كان لديه من الحيل ما يجعل الصخر يذوب، بينما تربص أهل الفتاة بالعاشق ليقتلوه، التقى المتنافسان، طلب كلّ من الآخر العودة لأنه خاسر، لكنّ العناد يركب الاثنين "فيلتحمان في إيقاع الموت دون ضجيج، فهما حريصان على الصمت، يؤجج الحقد قلبيهما، ونار الشهوة تضرم نار القتال". ص 36 ويربح الشيخ **إبراهيم**، لكنه يضطر إلى دفع الخنجر في صدر المنافس **جاسم**، الذي تحداه، ويضيع حق المقتول لأن لا أحد يعلم من القاتل ــ بيد أن **سويلم** ابن عمه يعرف لأنّ **جاسم** قد أخبره عن موعده وقد رأى المنافس وهو يسعى إلى لقاء الفتاة، وعاد **إبراهيم** ملاحقاً الإناث، تاركاً صلصاله بين أفخاذهن فترصد له **سويلم** مع رفاقه وقبضوا عليه متلبساً، لم يقتلوه وإنما قطعوا له ما كان يفاخر به، هذه الحادثة باتت صوى تدل التائهين على دروب الزمن المتشابه الفارغ من الأحداث، هذه الحادثة شكلت منعطفاً في حياة **إبراهيم** الذي ارتأى أن يكون شخصاً آخر يلتقط أسرار السماء، وبأذنيه يسمع لغط الملائكة، ويصارع جنّ الأرض، ويفكّ الرّصد والطلسمات عن الكنوز المطمورة، تماماً كما كان جده لأبيه، وقرّر أن يسير باتجاه الشمال الغربي، حيث لا أحد يعرف شيئاً عنه، وقف أمام فردوسه المفقود، وقف أمام **شمس الدين**: "مخيّم من بيوت الشعر المتناثرة على ضفاف النهر حتى سفوح الهضبة التي تندرج وترتفع نحو الجنوب والغرب.." ص 64 فكر كيف يدخل إليها دخول الفاتحين؟ كيف تخرج القرية برمتها إلى استقباله؟ ثمّة جبل اعتلاه، فوجد امرأة وحيدة تنحني على قبر وحيد وهزيل، تبكي، ومن فوق الجبل رأى مرتفعاً آخر، والنهر يمرّ بينهما، اقترب من المرأة وسأل عن سبب بكائها، "فأعلمته أنّ زوجها غائب وهاهي تستجير بالشيخ "سن" الذي يرقد هنا، ومنها عرف أولياء شمس الدين ومزاراتها، وعرف هموم القرية وانحباس الأمطار عنها.." ص 68 أوهمها أنه جاء لأجلها، ولأجل القرية هو النائم في مسجد الرسول، وطلب منها أن تسبقه إلى القرية لأنّ له كلاماً مع الشيخ سن، وركضت المرأة لتخبر أهل القرية بما رأت وسمعت، فيتراكض الناس يحاولون تصديق أن ثمّة ولياً قادماً سيخلصهم من عذاباتهم، خرج الكبير والصغير لاستقباله، وهكذا تحققت له المكانة المرموقة التي أراد أن تكون له في **شمس الدين**، وحمّلوه شكاتهم ليوصلها إلى الله ووكلوه شفيعاً، فأسرّهم أن سرّ قحطهم هو شيخ القرية المجاورة الشيخ **عرودة**، الذي طرد الغيم ويبّس السّماء نكاية بالشيخ سن.

واقتتلت القريتان، كلّ منهما يدافع عن شيخه، حتى ساحت الدماء وتفرّق العشاق من القريتين المتشاطئتين وكبر الخراب: "فالشمندينية التي واعدت صاحبها الشجري في هذا الطيش المجنون، لم تلبث أن وجدت نفسها مشاركة فيه.." ص 86.

واشتدت الأزمة وتأججت الأحداث: "كاد الشيخ أن يهرب، أليس هو سبب البلاء؟ وسيدرك الناس الذين تعلكهم الحرب كالرحى هذا آجلاً أم آجلاً" ص 92.

ما دبره كان حازماً وفعالاً، لقد باعد بين شيخين كان أهل القريتين يؤمنان بهما أيما إيمان، كيف سيوجد نفسه إذا ما أبعدهما وهما ميتان عن طريقه، ليؤمن هؤلاء به، إنهما الأسلاف الذين

تطلب شفاعتهما ورحمتهما ووساطتهما، وهو وأمثاله يعيشون على فضلاتهم. عليه أن يفعل شيئاً، ويعيد كل شيء إلى مكانه، ويرمّم ما تمّ خرابه، وخاصة بعد أن هدّده الشيخ **حمد** شيخ قبيلة الشجرة أي **شمس الدين**، فدخل الشيخ **إبراهيم** الماء وادّعى أنه سيأخذ رأي **المصطفى**، وخرج بعد حين من بين الأدغال، فرأوه وهو يعصر ذيل ثوبه، فبادرهم قائلاً: "لقد جئتكم من عنده، حبيب الله يأمركم بالسلم، ووضع أسلحة الحرب، فقد جمع الشيخين **عرودة وسن** ووبخهما..." ص 95

ولكي يؤكد تواصله مع الأولياء والمصطفى، عليه أن يجعل المطر يهطل، وما هي غير أيام حتى طافت القرية والقرى المجاورة بقدرة من؟ وبجاه من؟ لست أدري، ما أدريه أن دعاءه قد استجيب له! ومن هنا صار كلّ شيء في هذه القرية، استطاع أن يتدخل بين المرأة وزوجها، والمرأة وضرتها، والرّجل وأخيه، بل بين المرء وأحلامه، والإنس والجن، صار قريباً من النداءات، وبعد زمن طويل التقى بالمرأة **هدلة** "التي قدّمت له مفاتيح شمس الدين وقادته إليها، اعترضت قائلة: "لقد نسيتني يا شيخي، وراح يتذكر من تكون، حتى أردفت: زوجي الغائب لم يعد، فقال: سأعيده إليك كالكلب الذليل، سألت: متى، قال: لقد آن الأوان، انتظريني الليلة لتحدثيني عنه". ص 120 انتظرته أوّل المساء ولم يأت، وحين تأخر، ظنت أنه يطارد زوجها وجنيته التي لحق بها إلى مغارة بعيدة، لكنه جاء في الليل فقالت المرأة: "إنه يجيء في الوقت الذي يجيء فيه العاشق لا الشيخ!". ص 120 حدثته طويلاً، واندس إلى جانبها في الفراش جعلها تتحسس دفأه ورائحته التي تشبه رائحة الطين، وعدها أن يربط غريمتها ويعيد زوجها وكان ذلك، **فذياب** قد عاد إلى **هدلة**، عاد ليرى أولاده ثم ليغيب أكثر لأن الجنية هددته بأن تخنقهم إن هو تأخر، فاستمرأ الشيخ إبراهيم رحيله كلّ ليلة إلى المرأة التي تغمره بالراحة، لامته على بخله كان يدرك أن العتاب سيغسل قلبها، وأنّ صدره صار ملجأها الوحيد، فقال لها: كليني، مع إنه فاقد الرجولة، لكنه يستطيع أن يؤمّن لها الدفء والحنان، وتلك الرائحة الآسنة التي أصبحت تحبها.

الرّواية تتألف من سفرين، كلّ سفر يتألف من عدة عناوين، ومعظم الأحداث تدور في **شمس الدين**، التي تحتضن أناساً لهم أحلام وكوابيس وآثام وشؤون، تمرّ بهم أيام تتقصف كالأغصان اليابسة، تارة يرحبون بالمطر، وتارة يتودّدون إلى الشيخ ليوقفه، وتارة يغطيهم العجاج فيخرجون من تحته كالأشباح، يبدون ملائكة وشياطين، ويحار القدر كيف يسترضيهم، معظمهم وفد إلى **شمس الدين** من أماكن أخرى، تعددت أسباب مجيئهم إلا أن طموحهم إليها واحد، استوطنوها لما يتوفر فيها من ماء وستار لكلّ ما يحملون من ذنوب وأسرار وشهوات لا يمكن أن تتوارى، وبرار تخفي الأسئلة، وأمل لمن لا يملك أيّ أمل! أما الشخصيات فأعمار سعادتها قصيرة كعنق ضبع، **فمسهوج** الذي حلم أن ينال **زهية**، ومع إنها أصبحت في بيته ورأى الشمس ترتعش في حضنه، لم تمكنه منها، فخجل من رفاقه الذين ينتظرون خارجاً، ورغب أن يزفونه إليها من جديد، بينما كانت تسخر منه ومن رجولته، فعزم على أن يربطها إلى أوتاد ويتخلص من جبنه، وأخذ يدور حول الجسد العاري مثل طائر الحبارى، ينفش ريشه كالمروحة، وأخيراً استطاع أن ينال منها ما يريد، إلا أنها ظلت امرأة من نار مقدسة لا تسمح بدخول محرابها إلا لمن ينتصر عليها، ويملك قلبها، عادت إلى أهلها بعد أن عجز **مسهوج** عن ترويضها، وبعد زمن مرّ خيال **بشمس الدين** بات عند أخيها، فعشقته وذات ليلة غمرها العجاج اختفت **زهية** مع الضيف، وفضل أهلها الرحيل مع خيامهم أثناء العجة كي يداروا فضيحة لا ترحمهم، حتى قيل إن زوبعة الغبار الشديدة أخذت **زهية** وأهلها.

ومن شخصيات الرواية **وضحة**، المرأة الصلعاء التي تزوّجها مطر على غير حبّ، فقط لتنجب له ذرية، فزوجته **خود** التي يعشقها لجمالها لم تستطع أن تفعل ذلك، ولكنه لا يرغب بحبّ أية امرأة غير زوجته، لهذا ارتبط **بوضحة** الصلعاء كي لا يكون لها مكان في قلبه، واستماتت لتجعله يحبّها، لكن عبثاً كانت محاولاتها، لهذا لجأت إلى تهديد ضرّتها بالشيخ **إبراهيم**، بيد أنها كانت تخفي سلاحاً أشدّ فتكاً، فقد أرادت أن تجعل **خود** صلعاء مثلها، لتحرمها مما تتباهى به، فوضعت سمّاً في الماء الذي ستستحمّ به، وبدل أن يهلس شعرها سقطت كدجاجة ذبيحة، ومع بقائها زوجة وحيدة لمطر إلا أنها لم تقدر أن تدخل قلبه، ولا أن يقترب منها حتى، لأن الحقد يستعمر قلبه، بيد أنّ جسداً التصق بجسدها، وراح يعطي إليه الكثير، واستسلمت له دون سؤال، دون كلمة، مخلوق له جسد خشن وقلب حنون أحبها لذاتها ولم ينفر من صلعتها، لقد استطاع أن يجعلها سعيدة. ومن شخصيات **شمس الدين** المؤثرة شخصية **صالح** الذي التقى غزالة في قرية بعيدة، فخطفها وجاء بها إلى **شمس الدين**، وأخذ أخواها يتبعان أثرها، فوجداها بعد زمن طويل: "وعندما رأياها في **شمس الدين** تهللا كصائدين وجدا فريستهما، وانسحبا سريعاً من القرية ليعودا في الوقت المناسب" ص 155 وذات وقت دخلا خيمتها وذبحا أولادها الثلاثة، وحملاها وتوعدا لزوجها الذي كان يرعى بعيداً، وحين عاد رأى أولاده على هذه الحال، ولم ير زوجته ركب فرسه وانطلق خلفها ليخلصها من موت أكيد، إلا أنه لاقى حتفه". سددا معاً، الطلقة الأولى جعلت الفرس تشبّ، والثانية رمت الفارس دون حراك، ركضا

معاً، انثنى أحدهما إلى **غزالة** وقادها إلى الجثة سألاها:

أهو صاحبك؟ لم تتكلم، كانت مجرد عينين باكيتين، وسددا مرة أخرى إلى قلبه..." ص 169.

إنها قسوة تلك البقاع على شخصيات جسدتها اللغة المغايرة، قسوة **شمس الدين** التي لا تعرف التسامح ولا الغفران، ولا أن تخلط دمها بدماء الخاطئين، مع إنها مغسولة بالخطيئة، قرية هشة تتفتت ما أن تلامسها اليد كوردة شقائق النعمان، وستظلّ كذلك، يطوح فيضان مجنون للنهر بخيامها بعيداً، تسحلها رياح زفزافة سحلاً قصياً، ويطمرها ثلج غزير فيجعلها أثراً بعد عين.

قد يراها المرء قوية للوهلة الأولى، إلا أنها ضعيفة لا تجابه الظلم ولا تتمرد على عدوان، بل تنافق للقوي لتستظلّ بظله، تستكين للغريب ثم تخرج سكاكينها حين يضام، لا شيء **لشمس الدين**، ليست لأهلها، وأهلها ليسوا لها، لأنها لا تخضّر أحلامهم، استكانت قليلاً بمجيء الشيخ **إبراهيم** وها هو قد جاء من يعتدي عليه أخيراً، جماعة من البدو هجموا على القرية، تصدى لهم، فضربه أحدهم بالسوط، وطلبوا منه خلع ثيابه بغية إهانته، تقدّم الشيخ **حمد** وأراد حمايته لكنهم أبعدوه حتى يعترف الشيخ **إبراهيم** أنه من القرية وليس دخيلاً فرفض، وأمعنوا في إذلاله، حينها صرخ الشيخ **إبراهيم** رافعاً يديه إلى **الله**: "أغثني يا غوث كلّ مظلوم". وانسلت أفعى من بين يدي البدوي لترديه قتيلاً، وتحرّك البدو غير مصدقين ما حدث، حملوا قتيلهم ومضوا، وقرّر الشيخ بعد أن رآه الآخرون عارياً أن ينسحب من القرية: "ليذهب، لا وفرة يفتقدها، ولا مملكة صغيرة يأسف عليها، فمن يعش بين القوم أربعين يوماً يصبح منهم، والشيخ عاش على الشح كأهل القرية التي ترجم بالجدب الذي يلاحق الأجنة في بطون أمهاتهم بالرغم من الماء الطافح الذي يمرّ بين أصابعهم فارغاً كالزمن.." ص 383 فليغادر حتى **هدلة** ما عادت قادرة على ربط رجليه في وحل **شمس الدين**، سيشتاق لها وسيحن إليها، فهي الشح الذي استبدله بالغزارة، انتظر الليل فتسربل بالظلمة الرحيمة، وراح يبحث عن مكان آخر لا جنة فيه لأن **هدلة** لن تكون هناك، بينما الثلج أخذ يهطل على **شمس الدين** كشلال من النور الأبيض البهيم، لعدة أيام راح يهطل حتى تجمد رويداً رويداً، بعض أهلها استطاع أن يهرب بما تبقى من قطيع لهم، وآخرون هربوا من الموت إلى الموت، بحثاً عن أرض تدفئها الشمس، وانتظر الآخرون رحمة السماء على ذنوب لا يعرفونها، أربعون ليلة والثلج يهطل، وحين توقف فجأة كان كلّ شيء مكفن بالأبيض. وكأن الأقدار لا تزال مع الشيخ **إبراهيم**، فحين غادر دفن من بقي في **شمس الدين** في الثلج "حيث لا أثر لخيام، ولا أشجار ولا مزارات، ولا بشر، ولا طيور، الأرض بيضاء كبحر حليبيّ، وكأنّ شمس الدين هنا لم تكن هنا يوماً، لم تكن أبداً". ص 405.

لا تقف قراءة رواية شمس الدين عند حدّ معين، إنها ولا شك من الروايات التي تطلب قراءات متعددة، وإن أعدت قراءتها ستذهب بك إلى احتمالات متعددة، وتأويلات تنفتح أمامك كدوائر الماء، التي تتوالد إثر إلقائك حصاة في الماء، ستنهض بك القراءة، وتخلق منك قارئاً جديداً، ثم قارئاً جديداً وهكذا دواليك، حتى تدعوك لأن تقترف التأويل، وتقترف المزيد من الرّغبة في الاحتماء بفيئها لأن هناك رغبة للقطاف، ترغب في التأويل لأنك لست أمام حامل وحيد في الرّواية، إنك أمام عدة حوامل أهمها اللغة، والدهشة، والمفارقة، والأفكار التي تنطبق على هذا العصر رغم عفوية الزمان والمكان في النصّ الروائي، كذلك الوصف والشخصيات، وفوق كلّ هذا وذاك السرد الشعري المكثف، وهذا دأب الرواية الحداثية التي تحفل بمقومات شتى.

لقد استطاع **الحميدي** أن يبني مجتمعاً تخيلياً باهظ الإبهار، يقنع القارئ بوجوده، ويؤثر فيه لدرجة يدفع به إلى التأمل على مدى أربعمئة صفحة وتزيد، لا تشعر بوجود الكاتب، إنما تشعر وتتأثر بذلك المجتمع الذي صوّره لك حتى لتكاد تصدّق أنه موجود وتتلهف لتعرف مكانه، وأن تلاحق كلّ الشخصيات التي ما استطعت أن ألامس جانباً من حياتها أو أحلامها، وإنما اكتفيتُ ببعض منها، لأنّ الرواية زاخرة بها، هذه الشخصيات التي لها طعم خاص، أنبتها الكاتب بدلاً عنه، حمّلها أفكاره ورؤاه دون أن يشعرك بذلك وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على براعة في إعطاء شخوصه حريات لا حدّ لها، حريات نفتقدها، وإن غالت هذه الشخصيات في مواقفها وتحزبت لمعتقداتها، فثمة عالم آخر أوجده الله هو عالم الجن، وثمة بيئات، وبشر يؤمنون به، بل يتعايشون معه، فما بالك ببيئة لها رائحة التكوين الأولى وطعم التشكيل الأول؟!

مما هو لافت في النصّ، استعارة الكاتب من الشعر عبقه ليكتب نصّه، باعتبار الشعر جنساً استعارياً لا يقوم على التعامل به سوى المتميزون في الكتابة، المغايرون، الذين يمتلكون مخيلة وذائقة وموهبة وقدرة إبداعية تتخطى حدود الواقع. شمس الدين كتبت بطريقة مدهشة، مكثفة ومختزلة ودقيقة بكل ما تعني الدقة ولعل دقتها هذه هي من السمات التي تتمتع بها الرواية، إضافة إلى المكان المتخيل والذي هو بديل عن المكان الواقع، يوقظ فيك الرغبة للانعتاق من أسر الأمكنة المفروضة، ليتفتق

شوق الرحيل إليه، وإشعال حواسك فيه، فهناك غواية تنبلج من باب النص أسرجها لك **الحميدي**.

شمس الدين رواية مهمومة بإشكاليات عديدة، إشكالية الموت والقدر، إشكالية إثبات الوجود التي باتت هاجساً من هواجس الإنسان المعاصر، هاجسه في أن يدرك معنى لوجوده في زمن يحمل مادة الإبادة، ليمحو له كل وجود، فهواجس الشخصيات في النص، أن تبقى رغم محاولات الزمن في نفيها وما يرسله من عجاج لا يرحم، وثلج مدمر، ومطر لا يتوقف، وقحط يستمرئ حضوره، وصراع الأولياء وقذفهم إلى حافة الانهيار، والاعتقاد بعالم نظير لعالم الإنس الذي يلحّ في النص بوصفه حقيقة ملموسة وأمر واقعي لا مفر منه، فهذا الخلاء الواسع من يسكنه؟ وهذه السذاجة في عقول الناس بماذا تملأ؟ لكن ما يؤخذ على الرواية إقحام بعض الفصول، التي لم تكن الرواية بحاجة إليها مثل (أيام التغريبة الحلبية، والأحداث التي لحقت بشخصية **خليف البدر**، كان يلتحق بالعسكر، واليهودي يتنبأ والمسلمة التي تتكلم سرياني) **فخليف** شخصية من شخصيات شمس الدين، وكان وجوده فيها يمتلئ دهشة وإبهاراً، وتلك الأحداث التي تراكمها الكاتب عليه بعد خروجه منها لم تفد كثيراً النصّ الروائي.

وربما يتساءل القارئ عن المعجزات التي كانت تتحقق **للشيخ إبراهيم** وهو كما لمسناه إنساناً عادياً، أراد أن يكون ولياً على الرغم مما يحمل من خطايا ورزايا، وكان له ما أراد بمساعدة الناس الذين لا يستطيعون عيشاً دون أحد يسيرهم ويحمل الكثير عنهم.

ولكن تبقى شمس الدين رواية رائعة، جميلة، أجمل منها أنها هي، شمس الدين بكل تناقضاتها وعفويتها ومقوماتها ـ إنس وجن ـ والتي تعلمك أن تخطف وقتاً من زمنك حتى تستطيع أن تحلّق في مدارات جنونها، وتركض خلف غزالات لغتها، ونسائها وشهوات ذكورها، تحتاج وقتاً لتبتسم حيناً ابتسامات خاطفة خجولة، وتبكي أحياناً بل كثيراً عند **زليخة** التي فعلت الكثير لتشتمل **خليف** ولم تحصد سوى السراب، وعند **غزالة** التي أرادت أن تعيش وتكوّن أسرة مع **صالح** ، لكنها تذبح مع صغارها وزوجها دون أن تتفوه بكلمة، فقط لأن جزءاً من حلمها تحقق، عليها أن تدفع ضريبة ذلك، والضريبة هي الموت، لأن هذه البقاع لا تحقق الأحلام كاملة، ولا تترك لأحد أن يرتقي الشهوات، تحتاج أن تبكي لآخر دمعة، في آخر مقطع من شمس الدين حين طمرها الثلج ولم تكن يوماً شمس الدين.

رواية لم يصطحبها صخب ولا رنين، أرادت أن تكون كما شخصياتها تؤمن بوجودها العفوي المذهل، تحرقها اشتهاءاتها، دون أن تتدخل أصابع ماسية لتشير إليها، لقد كتبت بصمت الإبداع الذي ينأى عن الأضواء الواخزة، وقدسية الحبر الذي يكتوي بالمعاناة.

q q

الــواقعي وغيــر الواقعي في... "الحمامـة الزرقـاء" (1)

q زياد العودة *

"ليست الرواية مجرد مجموعة من الوقائع والصور، فالحياة الخفية لإحدى شخصياتها تغتذي من الروائي نفسه بقدر ما تغتذي من الواقع الذي لاحظه"

"أندريه سياي، مورياك، الصفحة: 167"

مدخل:

لا تقدم رواية **حنا مينة: "حمامة زرقاء في السحب"** موضوعاً مبتكراً، ولا نتاجاً للخيال المبدع لم يسبق لأحد ارتياده وتجسيده في الفن. وعلى أية حال، فليس تتحدد من هذه الزاوية إحدى النقاط القوية التي تستند إليها الرواية. ولعل أول ما يواجهه القارئ هو ذلك المسير الصاعد أبدا في مسالك الرواية وأجوائها الصعبة، فتترك قراءتها لديه انطباعات داكنة في الكثير من فصولها، وأضواء التفاؤل التي يزخر بها عدد من الأعمال السابقة التي أنجزها الروائي فتشق عتمة الواقع مهما بلغت من القتام، لا تلتمع هنا إلا لماماً. فاللوحة مختلفة وألوانها مغايرة، وموضوع الرواية ذاته يشكل أحد مكونات الجو الذي تدور أحداثها فيه؛

فهو قصة ذلك الوالد الذي تبلوه الحياة بمرض طويل عضال تصاب به ابنته الصغيرة العزيزة، المتفتحة كبرعم ربيعي، وبدلاً من أن ترتقي إلى الشباب، وتضج بنبض الحياة، فهي تنحدر بصورة لا ترتد إلى الوجهة الأخرى، فتشتد عليها وطأة المرض، وتعجز نطاسة الأطباء عن إنقاذها، فتذبل أمام أعيننا وتغيب.

إنها حقاً رواية الموت: فهو محورها الرئيس، ولكنها أيضاً حكاية انقشاعات الحياة والحب

* مترجم وباحث من سورية.

والتأملات، في الزمن القصير جدا، والذي يتاح للإنسان أن يحياه من خلال وجوده.

أما خلفية الرواية فترتسم على أساس الكآبة المبثوثة في ثنايا الرواية، ولئن طفرت هنا وهناك انعتاقات من أسار تلك الخلفية، متمردة حيناً، ومحاربة ملوحة بأضواء بعيدة لمستقبل بشري مرتجى حينا آخر، فهي تظل في وثباتها للخلاص، عاجزة صارخة بلا أمل، في صحراء الصمت الصماء، فترجع صاغرةً إلى بحر الاكتئاب الواسع، وتسيطر أمواجه الطاغية على أجواء الرواية.

"يجب أن نتعذب، يجب أن نعاني لنتمكن من أن نكتب جيدا" هكذا كان دوستويفسكي(2) يردد. أفلم يكن يقصد أن على الكاتب أيضاً أن يتجاوز المعاناة ليتمكن من نقل تجربة خاصة به إلى الناس؟ وهذا ما يتطلب، بطبيعة الحال، أن يمتلك هذا الكاتب طاقة معنوية هائلة تحول إحساساته إلى فن، وتظهر دخائل نفسه، بواسطة موهبة الفنان التي يفترض وجودها لديه.

إن الامتحان العسير الذي يخوضه الروائي هنا هو المنبع، ومنه يغترف بغزارة. وهناك دور ملموس للتجربة الشخصية في بناء الرواية. ولكن علينا ألا نخطئ الحكم فنظن أن الرواية لا تعدو أن تكون تسجيلاً قصصياً لحادثةٍ شخصية، ولعله يكون من الأصح أن نعتبرها إعادة تكوين فنية لقصة لها أساس واقعي، وبالمقابل فإحساس القارئ بشدة قربها من اليومي المعيش لا يضيرها، ولا يحط من قيمتها الفنية، وطابعها الإبداعي. غير أن النقل "الفوتوغرافي" للواقع لم يكن قط هاجساً من هواجس **حنا مينة**، في أي عمل روائي سابق له، فسمة التفرد والخصوصية تبرز بوضوح في كتاباته كافة، "فالفنان الحقيقي، كما يقول **غوته**، لا يطمح إلى مضاهاة الطبيعة بكل ما فيها من اتساع وعمق، بل يحلق فوق سطح الظواهر الطبيعية لأن له عمقه الخاص وقوته الخاصة... ومع أنه مدين بإبداعه للطبيعة، فهو يأتي إليها بالمقابل بطبيعة ثانية تولدها المشاعر والأفكار..."(3)

وهكذا يتكون لدينا انطباع أكيد، من خلال قراءتنا للرواية، أن الروائي لم يستسلم لعفوية الخواطر، وتسلسل الأحداث التقريري، بل كان على الدوام ممسكاً بزمام روايته، وموجهاً خيوطها، حسب منطق لا يزال أساسياً في أعماله الروائية وهو: الصراع في سياق الصيرورة والتغير.

ولعله يكون أمراً قليل الأهمية أن نتحدث مطولاً عن درجات إتقان الروائي لأدواته من خلال تعاقب تاريخي لأعماله، لهذا فما يميز هذه الرواية عن سابقاتها وربما إلى حد ما، عن عدد من لاحقاتها (حتى عام 1991) هو ما ينبغي أن يكون مدار بحثنا، وقراءتنا لهذه الرواية التي تمتلك خصائص متميزة. كما سأحاول تبيان ذلك من خلال ملازمة النص عن كثب.

البناء الروائي واتجاهات السرد:

لا يتصاعد الحدث في هذه الرواية منطلقاً من التمهيد والعرض الذي يتخذ مسارات مختلفة، تأخذ بالتشابك والتداخل، ثم تتقارب متسائلة لتبلغ قمة أساسية أو عدة قمم، وتنحدر باتجاه الحل، مثلما نألف في بناء أية رواية نموذجية أخرى: فالحوار الافتتاحي يضعنا حالاً في جو الامتحان الصعب، ونصبح في قلب التجربة منذ الصفحة الأولى.

إن الأب "جهاد" يتخذ قناعه التمويهي، ويخضع لاستجواب ابنته الذكية، ويتعرض لهجماتها التي تستهدف معرفة الحقيقة من وجهه "الحقيقي" وصوته "الحقيقي". وكل مقابلة له مع ابنته تستتبع حديثاً له مع نفسه، هو ليس مناجاة داخلية بقدر ما هو نزاع مليء بالغضب والأفكار المضطربة، وهذا ما يجعله يقع أسيراً لحالة حصار لا مفر منها:

فالابنة على السرير تجابهه باستجوابها ورصدها لردود أفعاله، ومحاكمة موقفه من جهة، والصراع مع النفس، مع الواقع، حين ينزع جهاد القناع قليلاً لكي يتنفس، ويستريح من جهة ثانية.

وإذن، فبداية الرواية استمرار لزمن سابق عليها، تكونت خلاله هذه البداية ــ القمة. قبلها كان هناك بالطبع مرض "رنا" التدريجي، ومعاينات الأطباء لها في دمشق، وآلام المعرفة، معرفة المرض التي عاناها جهاد سابقاً، ولكنه دفن معاناته في سره، وتكتم على الحقيقة قبل قدومه إلى لندن.

إن مجرد قراءة الحوار الأول تعيدنا إلى تلك المرحلة التكوينية التي تتكثف لدينا في لحظات، دون أن يعود إليها الروائي، ويكتب عنها بصورة متسلسلة، بل نستشفها بأشكال مختلفة ونتعرفها من خلال تلميحات سريعة، أو إشارات صريحة، فالزمن الروائي مختلف دائماً عن الزمن الواقعي، وهو ينقل إلينا، نحن المتلقين، في لحظة القراءة التي نصطنع فيها تقسيم الزمن، ونرتبه حسب أسبقيته أو لاحقيته، اعتماداً على نقاط الارتكاز الذهنية التي كوناها عن تسلسل الحوادث، ولكن التسلسل الواقعي لا يختلط علينا، فندركه بسهولة ويسر دون أدنى تشوش.

أما محاور الرواية التي تبنى عليها من حيث الشخصيات، فيتوسطها محور: **جهاد ــ رنا**. ولكن محاور أخرى تدخل عليه، وقد نظن أنها مقحمة، أو هامشية غرضها تضخيم الرواية مثلاً، لكي لا تكون قصة متوسطة رقيت تعسفاً وافتعالاً إلى حجم الرواية، مع أنها تكرار للمحور الأولي، ولا تعدو أن تكون تنويعاً عليه، كمحور الأسرة الفلسطينية

التي تتعرض لتجربة مماثلة مع تغيير في الأدوار فالزوج هو الذي يقع في براثن الداء، وهو مريض مشارف، ويصرخ مستنجداً .. ((لا أريد أن أموت...)) ولسوف يترك طفلاً وأخاً وزوجة، وليس له أرض يعود إليها؛ فهو يحمل على كتفيه أيضاً الغربة والترحال والعذاب.

والواقع أن محور الأسرة الفلسطينية يدخل سريعاً. وعلى نحو قوي إلى السياق الروائي بحيث يدمنا قليلاً لاعتقادنا بأنه مبهظ للرواية، ولكنه لا يلبث أن يصبح موازياً للمحور الأساسي: فالطفل الذي يحبو، بريئاً، صافياً، ولقاء جهاد به، ثم الانتقال إلى تعرف العائلة الفلسطينية بكاملها: الأم أولاً، ثم الأخ العائد من الكويت في اليوم التالي، كل هذه الأمور تكرس حضور هذا المحور: فالمأساة تتكرر متخذة شكلاً آخر، جوهره هو: مجابهة الموت، وفقدان الأحباب في ظروف قهرية لا يستطيع الإنسان حيالها شيئاً، برغم تمرده عليها، وتنديده بتعسفها وقسوتها.

أما الأفكار والتأملات التي تظهر في سياق مرض الفلسطيني: إبراهيم خليل النابلسي، ومعاناته، وموته فلا تبدو لنا مفتعلة أو مصطبغة بطابع خطابي، أو شعاري أو سياسي معزول عن منطق السياق الروائي. إن الحوارات منسجمة، في غالبيتها، مع احتمالات الواقع، ولا يحتاج القارئ إلى تحليل متأن ليلاحظ ذلك، فلقد عني الروائي بتدقيق كل كلمة فيها، ولا تنقصنا الأمثلة لإثبات ذلك أما بعض التأملات والمناجيات الداخلية التي تبرز في سياق الرواية فتستوقفه قليلاً، فحين يقول الرجل ((**جهاد**)) مثلاً: ((هل تعجز دولة بترولية واحدة عن إنشاء عشرة مشاف مماثلة)) ثم يقول في سره: ولماذا يستقدمون أخصائيين للعمل في مشاف مجهزة كهذه... مونت كارلو! يا مونت كارلو! على موائدك الخضر، كل ليلة، تهدر أموال تبني مدينة مشاف... طفل يزحف على الأرض، ورجل يئن على السرير، وصبية تنحدر إلى اللجة، وأب يلوب ويتألم، وزوجة تضطرب خشية وحرقة، ومئات مثلهم، في هذا البلد، أو ذاك، يموتون في بلاد الغربة. يتساءل القارئ عما إذا كان الحماس قد دفع الروائي إلى الابتعاد عن الرصد الصبور لحوادث روايته، ليطلق احتجاجات ذاتية. وبالمقابل فهذا الاستطراد "لا يخرج كثيراً عن نغمة الرواية التي تزخر بمثل هذه الطفرات الاحتجاجية، ضمن الحتمية القاسية التي تخترقها من أولها إلى آخرها.

إن بناء الرواية لا يتعرج من جراء ولوج المحور الجديد الذي تحدثنا عنه، بل يستمر هذا البناء في اتجاهه، غير أن المأساة الفردية تعطى بعداً جديداً يؤكد على أن التجربة والمعاناة لا تختلف، من حيث الجوهر، بين فرد وآخر، ولا بين أبناء الوطن الواحد، ولا حتى بين أبناء الجنس البشري المحكومين بمصير واحد، وهذا ما ستؤكده أيضاً تجربة المرأة الأجنبية المريضة وابنتها.

ولكن سرعان ما يعود الحدث الروائي ليتركز على المحور الأولي، من دون انتقال مفاجئ، وذلك بعد خروج العائلة الفلسطينية من المشفى، وتعود الحوارات المعذبة نفسها. ولكن جهاداً يحاول التمرد على هذا الوضع، فيظهر ذلك من خلال تجواله في لندن وشوارعها وساحاتها، وتدور تأملاته جميعها في دائرة الضيق الذي يحاصره.

إن كل ما يراه وما يحسه لا ينفصل عن اللحظات التي يحياها: فحمائم البيكاديلي تستدعي إلى ذهنه قتل الحمام وذبحه، ويتلون الواقع بلون اللحظات التي يعيشها، ويتأثر عالمه الداخلي بأجواء العالم الخارجي تأثراً مباشراً.

ويتكون تمرد جهاد تدريجياً من قلب المحنة، ولئن كان تمرداً جنينيا عاجزاً في البداية، فهو يتحول إلى تحد، وطموح للتجاوز. ويتمنى ألا تتوقف الحياة عند مرض ابنته، وموتها وأن يتابع "هو" طريق الإنسانية بعدها...".

ولكن العجز أمام سلطان الموت يدفع جهادا إلى أن يكون فاعلاً أكثر، فيندفع لمساعدة العائلة الفلسطينية المنكوبة: يحمل الطفل، يواسي الأرملة، ويتحدث معها عن مرض ابنته الذي كان يحرص أشد الحرص على كتمانه عن أي إنسان.

ويرتد أي تناول للموت أو تأمل فيه إلى الواقع: فالموت، بطبيعته، حادثة تنقطع فيها الحياة، والخوض فيها لا يعدو أن يكون افتراضات الأحياء وآراءهم فيه، وبما أنه يبقى لغزاً عصياً على الإدراك البشري، لذلك تطرح مسألة العدل في مصائر الناس وحياتهم:

فالطفولة البريئة التي ينتظرها العذاب، والتشرد الذي يعانيه الشعب، والبترول والثروات التي لا تصيب غير فئات محدودة من المجتمعات، التقدم والتخلف، كل هذه المشكلات يستثيرها موقف أمام الموت: إنها وقفة مراجعة، فإذا كانت النهاية واحدة، فلماذا لا تكون الحياة عادلة على قدر الإمكان؟

ويحصل تدخل السيدة مارسيل، المريضة البرتغالية، وابنتها ليديا في مجرى الرواية أثناء غياب جهاد عن ابنته. ولكن سرعان ما يرتفع هذا التدخل إلى مستوى اهتمام القارئ، دون أن يلحظ انقطاعاً أو إدخالاً يوقظه من اندماجه في مسار الرواية ـ ويسرع غياب حاجز اللغة هذا الدخول، فنشهد علاقة إنسانية جديدة، إذ يكشف انزياح حاجز اللغة عما يشترك فيه بنو البشر، وأهمه: الوضع الإنساني، والمصير الواحد، فمهما اختلفت طرائق

الحياة، وعاداتها، يبقى البشر متماثلين في أعمق ما في ذواتهم، وفي مواجهاتهم للعالم الذي يعيشون فيه. فيتنامى التعاطف الإنساني بسرعة في النفوس، وتصبح رنا صديقة للمريضة البرتغالية، ولابنتها ليديا خصوصاً... وهي المنكوبة بمرض والدتها التي تعاني من سرطان مميت في المعدة. ويجمع الكرب المشترك بين جهاد وليديا، ويجد كل منهما في الآخر سنداً له ضد الوحدة الباردة، والأفكار السوداء المستحوذة ويلعب جهاد دوراً متميزاً في التخفيف عن ليديا التي توشك على الانهيار، بسبب تردي حالة والدتها التي لا رجاء من شفائها.

ولا يسلك جهاد سبيل الكذب لطمأنتها، بل سبيل جعل الحقائق المؤلمة أقل صدماً وإثارة لليأس. فيكون للحديث بينهما دور، وللتدخين ولتناول الويسكي والمهدئات دور، وهذه جميعها فعاليات تنتصب نقيضاً للموت، وكفاحاً لإبعاده. وكأن النفس الإنسانية تدافع عن ذاتها في النقطة التي تصل فيها الأزمة المتصاعدة إلى أوجها، ويرتسم مخرج من قلب الأزمة وتنتقل هذه النفس، في أشد حالات اليأس، إلى حالة معاكسة: هي الانفراج التدريجي الذي يصير نقيض الحالة النفسية المتأزمة: فالتضامن مع الآخرين، عرباً كانوا أم أجانب، والانطلاق إلى الشارع لتنفس الهواء، وإثبات استمرار الحياة يومياً بفعاليات الطعام والشراب التي أشرنا إليها منذ قليل، كلها تحمل في جانب منها دفاعاً ورد فعل طبيعياً على الشدة المتعاظمة. إنها تشبه البخار الذي ينطلق من مرجل يغلي لكي يحميه من الانفجار.

بيد أن أحد نقائض الموت، وربما أكثرها ضاداً هو الحب، والحديث الذي يجري بين ليديا وجهاد عن الحب، حبه هو الرجل المتزوج الذي يكن عاطفة معينة لقريبةٍ له، وإعجابها هي بأحد فتيان بلادها، ما هما إلا إثبات على استمرار الحياة في خضم المأساة، ودليل على الفعل فيها، والتمتع بها واعتصارها، كما أن هذا الحديث يفضي إلى فكرة الخروج من إطار الذات المنغلقة إلى عالم الآخرين، وإلى انبثاق فكرة التضحية أمام من نحب، سواء كان حبيباً أم قريباً أم صديقاً.

ولئن كان الانكفاء على الذات ينطوي على معاناة معينة، فالتوجه إلى الآخرين يتطلب فعالية أعلى. وحين يعود جهاد لمواجهة رنا، أو السيدة مارسيل أو ليديا، يتعين عليه أن يقدم شيئاً من ذاته، ومشاعره، وأحاسيسه، وأن يفكر بالكيفية التي يكون فيها ذا عون وفائدة لمن حوله. وتلك مسؤولية سامية لا يقدر عليها إلا من أوتوا طباعاً مفعمة بالتعاطف والرأفة.

إن الشكوك التي تساورنا حول حقيقة مرضها لا تزيد جهاداً إلا إصراراً على إخفاء هذه الحقيقة، وعلى الاستمرار في "التمثيل" طامحاً إلى "خداعها" الكامل الذي يظن أنه طمأنة لابنته تبعدها عن اليأس.

أما علاقة جهاد **بليديا، الفتاة البرتغالية**، فتصاب بالخلل من جراء الاهتزاز النفسي الذي يتعرض له جهاد، والإرث الذي يحمله من "الشرق". فبينما كان الاثنان يقفان على خط فاصل بين ما أسماه الروائي غالباً "المعزة" والحب بمعناه الكامل، وتحققه الجسدي، وعاطفته الجارفة، تصاب هذه العلاقة الإنسانية العذبة بانتكاسة خطيرة، وربما تنقلب إلى كراهية واحتقار.

أما **الانتقاد الذاتي** الذي يفرضه جهاد على نفسه، بسبب سوء تصرفه واختياره الاختباء خلف قناع الفضيلة فمؤلم جداً، ولكنه يجد تسويغاً له في وضعه المتوتر الصعب، فليس يقدر على التصرف الصائب، في أغلب الأحيان غير الذين يعيشون ظروفاً طبيعية، لذلك فردود أفعاله تجاه ما حدث بينه وبين ليديا مقنعة في جانب منها. بيد أنه ليس من الضروري أن يجري الإلحاح على العقلية الشرقية كتفسير للموقف الذي حدث، من جراء ذلك القلق الذي يصيب أية علاقة بين رجل ناضج، وفتاة شابة، وهو ليس مقصوراً على "شرقي أو غربي"، بل تلك مسألة ترتبط بإشكالية علاقة الأجيال بعضها بالبعض الآخر، ولعل روائينا قد طاف في هذا المسار في روايته الشفافة (الربيع والخريف) فأعطاه بعده وعمقه الكافيين.

أما تصفية الحساب حسب تعبير الرواية، وإزالة سوء التفاهم، فيأتيان بالتدريج وبصيص الأمل الذي يظهر بعد إجراء عملية السيدة يعيد المياه إلى مجاريها، فترجع مشاعر الصداقة والتضامن بين الأسرة البرتغالية والأسرة العربية ممثلة بجهاد وابنته إلى ما كانت عليه: "الحياة جميلة أليس كذلك، لنعشها برغبة، بمحبة، ولننسى ما عدا ذلك. هكذا يقول جهاد بعد "نجاح" عملية السيدة مارسيل، كما يستخف الفرح ليديا فتعبر عن ذلك قائلة: "أنت لطيف يا سيدي..." ثم: "إلى لقاء.. إلى صداقة دائمة".

ومع ذلك فالروائي لا يقدم لنا شخصية جهاد باعتباره إنساناً متفوقاً (سوبرمان) بل كشخصية مألوفة قد نتعرفها في أنفسنا بهذا القدر أو ذاك، فيتعرف بطله قائلاً، على سبيل المثال: "لقد خفت الموت طوال حياتي، هذه حقيقة خالصة، لكنني كافحت ضد هذا الخوف بهدف تجاوزه، فإذا القدر يمتحنني بموت ابنتي، وهذا ما يسبب لي الارتباك. إذ علي أن أواجه، بتدبير مسبق، كيفية سلوكي حين تعرف ابنتي أنها ستموت".

هذه مصارحة قاسية بالحقائق، ولكنها ليست مقصودة لذاتها. بل تهدف إلى التواصل الحي في

ملحمة الوجود الإنساني، وتختلف عن تلك المصارحة الفظيعة التي تتدرج عارية في رواية "الجحيم" **لهنري باربوس**، والتي تصور الحياة الإنسانية المثيرة للرأفة، في اندفاعاتها المفرطة ونزواتها، وتحدثنا بلا موارية، ولا تحفظ عن تحلل الجسد بعد الموت بلغة محايدة هي لغة عالم الأحياء.

ولكن جهاداً لا يرزح تحت وطأة امتحان الموت ومعاناته بصورة مستسلمة، ولا تحطمه أزمات الهبوط النفسي التي تصيبه، بل يعقبها ارتفاع في معنوياته، بعد أن يأخذ قسطاً من النوم، ويستعيد توازنه، إنه ليس من أولئك الذي يسمون تفاؤلهم "تاريخياً"، بل هو بكل بساطة، "إنسان مفعم بإنسانية" ولا يتعامل مع الحياة بلغة الأرقام، لذلك فهو ينشد الحلم غير المتحقق، ولطالما راودته هذه الأمنية: "ما أجمل أن يعيش الإنسان بلا أحزان!" إن المستقبل يحمل جهاداً على أن يصبح شاعرياً، فالألم "يفجر" كما يقال عادة شاعرية الإنسان: الحلم نبتة لا تزهر إلا في الثلج، كل ما كان، كل ما صار، كل الكلمات، كل العتابات، كل الزعل، ذاب الآن في دمع مسفوح يجري في قصبة تخرشها آهة مكتومة، فسلام على أمس، وسلام على يوم سيصبح في ذمة الذكرى.

إن هذه الغنائية الرومانسية محاولة للانعتاق من ضغط الواقع وحصاره ولطالما مررنا بها في عالم **حنا** الروائي، وتأتي في أغلب الأحيان، في مكانها الصحيح وتوظف بنجاح في السياق.

ولكن الأفكار الذاتية تتوالد، ويصبح السياق الروائي كالسيل عاتياً يحمل معه "العجائب" فيستطرد الروائي إذ صح التعبير، بشيء من "التفلسف" الخاص وهو تفلسف تجريبي، أو صادر عن مخزون ثقافي، ويحدث ذلك الانسياق خلف ما تستدعيه الكلمات، حينما ترد إلى الذهن، ولربما تتوافد هذه الكلمات أمام الروائي في مسار روايته، فيبقي عليها لجمالها أحياناً، أو لملاءمتها لموقعها، إذ يقول مثلاً: "... مقهقهاً على نحو ما، كما يفعل شبح بالغ القباحة والتشوه في القصص الصينية". ... أو "يتأمل قاع البحر في فجوة صخرية فيرى الماء رائقاً حتى لتبدو الحصى هذه التي دورها الموج تدوير صانع موهوب، وجعلها أشكالاً رائعة، مدهشة كما هي في أشعار **نيرودا**، أحجار تشيلي، أحجار السماء".

وتعود أجواء الامتحان الصعب لتصبح أشد، بعد الخروج من المشفى، ووداع العائلة البرتغالية المؤثر، فيستأجر جهاد شقة في لندن قبل سفره مع رنا إلى الوطن. وهنا يقرأ مذكراتها "أيام من العمر، مذكراتي" لتلعب دوراً تكميلياً لوقائع سابقة في الرواية. فنتعرف رنا من خلال إفصاحها عن نفسها بنفسها، بعد أن عرفناها غالباً من خلال جهاد.

فيعطي هذا التنسيق المقصود حيوية خاصة للسياق، ويحيد به عن التسلسل الخطي المألوف.

ومن ناحية "أخرى"، فواقعية هذه المذكرات تنبع من صدقها ونقائها، وفيها التزام بقضايا الإنسان، وخصوصاً الإنسان العربي الذي تتقاطع البنادق والحراب من حوله في دائرة مشؤومة.

إن عالم رنا المتمرد والمقاوم يصدر عن تربية تلقتها على يد والدها الذي نقل إليها الصمود والاحتمال، وإبقاء الرأس عالياً، فوق الألم من ناحية، وعن إيمانها الديني بالله الذي تصلي إليه ليعينها في تحمل آلامها، وفي شفائها السريع من ناحية أخرى، كما يصدر عن طاقات الشباب التي لديها كفتاة في الخامسة عشرة من عمرها. كل هذه الجوانب تتضافر لتسند معنوياتها، برغم الداء الذي يتقدم في جسدها بلا رحمة.

ولكن آلام رنا لا تجعلها تقطع الجسور مع الناس والعالم، بل تزيدها ارتباطاً وتمسكاً بها، فتترك العلاقات الخاطفة الحميمة التي أقامتها مع جيفانا الإيطالية ومارغريت الفرنسية في كيانها حباً أكبر يتجاوز كل الاختلافات في اللغة، والجنسية، والانتماء.

وحين يختلي جهاد بنفسه، بعد قراءة المذكرات، يكتشف أن رنا لا تعرف حقيقة مرضها، فتبدأ بالنسبة إليه موجة جديدة من التمرد العاجز: موجة من التأملات حول بؤس الوضع الإنساني، ويرى كل شيء: "إلى تراب"، وتبدو مشافي لندن الباذخة، بالنسبة إليه، طريقاً إلى الجلجلة حيث يتم الصلب.

إن بصيص الأمل يختفي حين تصل رسالة الطبيب الدمشقي المعالج: "عد مع رنا في أول طائرة". فيحزم المسافر الحزين أغراضه ويعود، مسكوناً بألم إنساني فائق، وتحط الطائرة في مطار دمشق، ويكون الاستقبال برغم ما أريد له، معتكراً بشيء غير مفهوم هو الحقيقة المكتومة.

ونقترب من شخصيات الرواية أكثر حتى كأننا نتوحد بها. ومن قلب المعاناة تخطر ليلى في بال جهاد كنقيض ينتصب ضد الموت القادم، ولكن الموكب يسير غير آبه بشيء، في جو يليق بالأجواء البودليرية:

وعربات الموتى الطويلة، دون طبول ودون موسيقى
تتقاطر في روحي، بطيئة، والأمل.
ينصب علمه الأسود فوق جمجمتي(4)

وتأتي **زيارة ليلى** هذه المرة بصورة فعلية، وليس في خيال المسافر، وذلك حين يصبح جهاد مقاتلاً وحيداً ضد شكوك زوجته الطيبة، وإلحاحها المستمر لمعرفة الحقيقة. وفي هذه الزيارة، يحاول

أن يستمد القوة لمواجهة التساؤلات التي يمطره بها الجميع، فصحة رنا تتراجع، وعليه أن يستمر في تمثيل مجانب للحقيقة، وأن يمتهن، كما يقول "حرفة لا يعرفها هي الكذب" إن ما يميز هذه المرحلة من بناء الرواية هو اشتداد الصراع النفسي، وتأزم الموقف الذي ينذر باقتراب الخاتمة المنتظرة، ويتطلب ذلك أن يكون جهاد أكثر صموداً وقدرة على الاحتمال، غير أن أمور الحياة لا تستجيب آلياً لرغبات الأفراد، فالعلاقات والعواطف البشرية لها منطقها الخاص، برغم العقل الكابح الذي يحاول أن تكون له الغلبة، وهكذا يكون الصمود أو الانهيار ممكنين بالدرجة نفسها، فيبحث جهاد عن العون والسند لئلا ينهار، فيجده لدى ليلى.

أما رنا فتضطر إلى التخلي عن مشاريعها الحياتية شيئاً فشيئاً: عن دراستها المنتظمة أولاً، ثم عن اهتمامها بالأدب والرسم، وتتراجع مكرهةً من موقع، تحت ضربات الداء: "هكذا راحت الحياة تتملص من بين الأصابع، تضيع هي والمستقبل وكل الأحلام الوردية لفتاة تطلعت إلى بناء عالم من خيال لا ينقصه الخصب ولا يفتقد زهو الألوان".

إن انعطافاً آخر يجري في هذه المرحلة، فالأمل بتراجع الداء يتناقص حتى في خيال رنا التي تواجه حرباً تحكمها سلفاً هزيمة مؤكدة لاستمرار الحياة، في الوقت الذي "يتفتح فيه الربيع، بعد شتاء كئيب. إن هذه المقبوسات التي نوردها، تقريرتها واستلهامها للطبيعة أحياناً للتعبير عن النفس الإنسانية في حالاتها المختلفة، لا تخرج عن نطاق الحدث الروائي بل تسهم في تقدمه نحو اكتماله.

أما الحوارات المريرة التي تجري بين جهاد ورنا فتتناسب مع اشتداد مأساوية الموقف، فتعلم فن الرسم ينتهي إلى الخيبة، وتصبح كلمة "المستقبل" هي مركز هواجس الشخصيات فتفتش رنا عن سبيل لضمانه، ويرى جهاد فيه خنجراً يطعنه كل لحظة، وتراه الأم خلاصاً تصل إليه بالصلاة والضراعة.

ولكن الجميع يتمرد، كل على طريقته، وما محاولة رنا لتعلم الموسيقى سوى إصرارها على أن تكون "نافعة"، وهي استمرار للتحدي، ووقفة تقفها الطيبة والبراءة والذكاء أمام الموت الذي صمم على اغتيالها جميعاً.

ومع أن الجميع يعلم أن الموت ظاهرة طبيعية مرتبطة كونياً بالحياة فالصراع الذي يجري ضده موجه ضد تعسف هذا الموت، واختطافه للحياة قبل أن تكتمل دورتها، وهو صرخة ضد الألم الإنساني عموماً.

ويقدم لنا الروائي وصفاً لتقدم الداء، وسيطرته التدريجية على الجسد الذي أصبح "خيالاً" وهيكلاً عظمياً لم يبق منه سوى العينين الملتمعتين، فتستدير الفتاة إلى الجانب الآخر من العالم، بعد أن أشاحت بوجهها عن دروب الحياة، وتترجح تأملات جهاد في الموت بين فكرة "العدم الذي أتت منه..." إلى "استفاقة المادة لتستعيد نورها المحجوب" وفكرة التقمص التي لا يرفضها تماماً، ووصولاً إلى القول الحائر: "الموت لغز".

إن القمة النهائية التي تصل إليها الرواية تتمثل في الرحلة إلى اللاذقية، فتنساق الشخصيات في الطريق المأسوية، دون أن تبدي مقاومة تذكر ويغدو الخلاص هو الانتهاء من هذه الحرب الخاسرة، سواء تعلق الأمر بمحاولة غير واعية من رنا للانعتاق من سيرها المؤكد نحو النهاية، أو بعودة جهاد السريعة إلى دمشق، ثم سفره إلى اللاذقية، فهي جميعاً آخر الحركات اليائسة، قبل الاستسلام. ولكن لحظة الموت تأتي ببساطة: "اتركوني أنام" وعلى غرار النهاية التي وضعها **فيكتور هيغو** لبطله جان فالجان، بعد أوديسة الآلام التي مر بها حين قال: "حدث ذلك ببساطة، مثلما يهبط الليل، حين ينتهي النهار"(5).

ملاحظات إجمالية على الرواية:

مع أن المادة الروائية التي استخدمت حادثة محدودة، ولا تستغرق مرحلة تاريخية معينة ولا تحتوي عدداً كبيراً من الشخصيات، ولا يحيط بها إطار اجتماعي عريض، فقد قدم الروائي انعكاسات مادية في محيط واسع من الناس، وتحرك بها من إطارها الأسري الضيق إلى إطار الأقارب والأصدقاء، والوطن والعالم، وأعطاها أبعاداً متنامية، دون أن تفقد خصوصيتها كحادثة روائية، فالسرد عند حنا مينة بعيد عن التقريرية الجافة، أو الإسهاب في وصف لا فائدة منه لسير الرواية. إنه لا يترك البناء الروائي، ليخوض في مسائل فكرية أو فلسفية أو سياسية، أو حتى نفسية، إذا لم يكن هذا الخوض لصيقاً بموضوعه الذي يظل حقاً ممسكاً بقياده، فلا التأملات حول الموت، ولا المناجاة الداخلية لشخصياته، ولا حواراتها، تؤدي إلى استطراد يبتعد عن الخط الصاعد لروايته.

كان **أراغون** يقول عن نفسه: "إنه ليس روائياً إلى حد كاف، وأن الفكرة لديه تسبق الشخصية، بخلاص إلزاتريوليه التي تكون الشخصيات جاهزة لديها، ولا تحتاج لشيء آخر سوى كساء من اللحم والعظم"(6).

بيد أن الفكرة لا تستطيل عند حنا مينة بصورة مصطنعة لتصبح قصة، ثم رواية متوسطة ولكن الشخصيات هي التي توحي له بالبناء الروائي، لذلك فهو روائي أولاً، والطابع الفني يغلب في رواياته على الأفكار، والرواية، كما نعلم، عمل فني قبل كل شيء آخر: "المجتمع فيها مجتمع روائي متخيل،

مهمـا تكـن صـلته بـالواقع الخـارجي كبيـرة أم صغيرة"(7).

الروايـة مبنيـة علـى موضـوع المـوت، وعلـى المصارحة الحميمة في هذا "اللغز" المحير فلطالما كان الموت موضوعاً أساسياً أو هاماً في العديد جداً من الأعمال الفنية التي خلدتها إبداعات وابتكارات الروائيين والشعراء والمسرحيين، ومحوراً كبيراً للنشاط العقلي لدى العديد من الفلاسفة والمفكرين والعلماء، إنه اللغز الذي يشغل الإنسان في وجوده المحدود وفي بحثه الدائب عن الحقيقة.

إلا أن روائـي "الحمامـة الزرقـاء" لا يهـدف بالدرجة الأولى إلى الاستكشاف عن طريق التأمل، ولا إلى البحث الفلسفي من خلال روايته، ولا يشكل التجريد الفكري بالنسبة إليه غاية بذاتها، فروايته ليست تجريبية، وليست أداة للإطلال على آفاق معرفة لم تزل في طي المجهول، وإنما هي إعادة تكوين مأساة واقعية من خلال تجربة حياتية، وبأدوات ووسائل الإبداع الفني. وبرغم القسوة التي يمثلها استبداد الموت، وتسلطه في ثنايا الرواية وبرغم الأجواء الكئيبة والمحبطة التي ننتقل إليها من مرحلة إلى أخرى، يبقى الموت في الرواية حاضراً حضوراً واقعياً، وليس مجرداً. وهكذا "فالأفكار لا قيمة لها إذا لم تتسربل بسربال الفن الروائي"(8).

إن جهاد محكوم باستمرار المعاناة وسيزيفيتها، وليس الروائي الذي يصدر عن مثل معاناة بطله بأقل منه قدرة على تحمل معاناة جديدة، هي الخلق الفني النابع من إعادة معايشة التجربة، وكتابتها ونقلها إلينا، نحن القراء الذين نحيا التجربة معه في مجابهة صعبة ومريرة، ولكنها جسورة. فإذا كان الإنسان، في شرط وجوده، لن يفوز بأكثر من الهيكل العظمي لسمكة سانتياغو بطل **همنغواي**، فلقد كان تمرده على الألم والموت عظيماً وسامياً، وكم يجدر بإنسان اليوم الذي تحاصره الحيتان البشرية الجشعة، وتريد أن تنتزع منه حتى قدرته على الموت واقفاً، كم يجدر به أن يدافع عن كرامته الإنسانية، وأن تكون حياته صرخة في وجه مستكبري هذا العالم ومستغليه.

ليست الرواية أحادية الجانب في مدلولاتها، وأصواتها الفنية، فالتمرد على الموت مثلاً يتجلى بوجوه عديدة، ومنها استمرار الحياة بما فيها من متع يومية، كالشراب والتدخين والقهوة، وما فيها من احتمالات لنشوء علاقات عاطفية ذات لونيات متباينة. وهي رواية تستجيب للمتطلبات الأساسية المكونة لأي عمل روائي مقنع: "إنها متعددة في أساليبها، متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، ويقع الباحث فيها على عدة وحدات لغوية مختلفة"(9).

وفي ثنايا الرواية، يترك الروائي أحياناً بعض الفواصل لاستراحة القارئ الذي لا يصح أن يظل رازحاً تحت وطأة التأزم المأسوي، غير أن هذه المساحات تظل مرتبطة على نحو وثيق بسياق الرواية وأجوائها.

ومنذ الصفحات الأولى، لا يلبث القارئ أن يغدو شريكاً لأبطال الرواية في مصائرهم، ومهما أعاد قراءتها ليتخلص من الاندماج الكامل في الحدث ليتمكن ربما من تكوين حكم فني، أو لاستكشاف أسرار البناء الروائي، فلسوف ينساق بواقعية السرد ويتفاعل معه، ناسياً المسافة التي كان يجهد في أن يبقيها مع سطور الرواية، زاعماً أنه سيتعالى عليها، ويمكن القول إن تعاطفنا مع الشخصيات يصل حداً كبيراً بحيث نتوقف أحياناً عن القراءة، وقد أبهظنا تصاعد الأزمة، وكأنها أزمتنا الشخصية فنحس، أن الرواية تخصنا في أعماق ذواتنا. ويأتينا قول أندريه جيد **لفرانسوا موريـاك**: "إن فنك الكبير هو في أنك تصنع من قرائك شركاء لشخصياتك".

هكذا تبدو لنا "حمامة زرقاء تحت السحب" إبداعاً جديداً لروائيها الذي ينقلنا دوماً إلى أمداء وموانئ جديدة لم نألفها من قبل. ولا تتشابه مع غيرها إلا بما تتشابه به الموانئ في الأصل، غير أن ترحالنا يندرج على البحر نفسه، ولا يتلاشى خط سيره، ولا يطويه النسيان، فهو خط مصنوع من الكلمات الباحثة أبداً عن اكتناه الوجود الإنساني، وحقائق الفن والحياة. إنها تخاطب أحاسيس ووجدان البشر، مثلما تحاور عقولهم، وتروي لهم على طريقتها، شيئاً مما هو كائن، وتستشرف آفاق المستقبل واللانهاية، وتناضل على تخومهما"(10).

هوامش:

1ـ **حمامة زرقاء في السحب** و عنوان رواية **حنا مينة** الصادرة عن دار الآداب، 1988.

2ـ "حين نعيد قراءة **دوستويفسكي" بي كارياكين** 1971 موسكو. الصفحة 13 (باللغة الفرنسية).

3ـ **المصائر التاريخية للواقعية، بوريس سوتشكوف** الصفحة /5/ (باللغة الفرنسية) 1971.

4 ـ **بودلير**، زهور الشر، الصفحة: 96 **غارنييه فلاماريون** (بالفرنسية).

5ـ **البؤساء، فيكتور هيغو**، الجزء الثاني، الصفحة /651/ طبعة: مارابوجيان.

6ـ **الإسبوع المقدس: لويس. أراغون** الصفحة /9/ (بالفرنسية).

7ـ **تجربة الرواية السورية، سمر روحي الفيصل**، الصفحة: /28/ مطبوعات اتحاد الكتاب العرب.

8ـ المرجع السابق، الصفحة /41/.

9ـ **الكلمة في الروايـة: ميخائيل بختين**، الصفحة /11/ طبعة وزارة الثقافة دمشق: 1988، **ترجمة يوسف حلاق.**
10ـ نستعير هنا قول **أبو لينير**:
رحمة بنا
رحمـــة بالمكـــافحين أبـــدا علـــى مشـــارف اللانهائيـــة والمستقبل.
(واقعية بلا ضفاف ـ **روجيه غارودي**).
مراجع الدراسة:
1ـ حمامة زرقـاء فـي السـحب، **حنـا مينـه**، دار الآداب، 1988.
2ـــ عنـــدما نعيـــد قـــراءة **دوســتويفســكي** (بالفرنســية) **كارياكين.**
En relisont dostoivsky, kariakine.
3ـــ الأسـبوع المقـدس، **لـويس أراغـون** (بالفرنسـية)، رواية.
La semaine sainte, roman (lime of poche, larousse). L.ARAGON.
4ـ واقعية بلا ضفاف ـ **روجيه غارودي**، ترجمة: **حليم طوسون.**
5ـ **مالرو**، دراسة إجمالية لأعماله وحياتـه، **ليـول غايـار** (بالفرنسية)
MALRAUX, pol C-AILLARD, BORDAS.
Presence litteraire, paris, 1970.
6ـــ زهـــور الشـــر، **بـــودلير**، **غارنييـــه فلامـــاريون.** (بالفرنسية).
Fleurs alu mal. BEAUDELAIRE.
G.F.
7ـ المصـائر التاريخيـة للواقعيـة: **بـوريس سوتشـكوف** (بالفرنسية)
DESTENEES historipues DU, realisme – soutchkov.
8ـ الكلمة فـي الروايـة: **بختـين**، ترجمـة: **يوسـف حـلاق**، مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي سورية، دمشق 1988.
9ـــ تجربــة الروايــة الســورية **ســمر روحــي الفيصــل**، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب دمشق /1985/.
10ـ **موريـاك: لانـدريه سـياي**، بـورداس، 1972.
Mauriac: andre seailles, bordas, ulb, 1972.

q q

حديقة على شاطئ القلب (جنة بيان الصفدي الأخيرة)

q جودي العربيد *

كان أصغرَ الأدباء سنّاً حين انضمَّ إلى موكب الأدب، وأصغرَهم سنّاً أيضاً حين نشرَ مجموعته الشعريّة الأولى (ويطرحُ النخلُ دماً) سنة 1976. وزعمَ عددٌ من النقاد المهمّين أنّه وُلدَ في يده القيثارة. تلتقيه للمرّةِ الأولى فتشعرُ أنكَ تعرفه منذ عمر. بساطة وتواضعاً، اندفاعاً وإيثاراً. وفي كلِّ ما يمكنه. يكتبُ القصيدةَ فتظنُّ أنه يلوّنُ بمُدادٍ من دمه. ويكتب النثرَ فتحسبُ أنه يتحدّثُ لك. شاهدٌ حين يكتب، وشاهدٌ حين يصمت. تقرأ قصيدته فتحتار أهي من الشعر أم من النثر! وقد كتب أقصرَ القصائد أيضاً. وهو بين هذا وذاك لا يشبه أحداً. تتذكّرُ في كتاباته قول التوحيدي: "أحسن الكلام ما قامت صورتُه بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم".

في مجموعته (جنّة صغيرة) الراهنة ينطلق الشاعر بيان الصفدي من بؤرة رومانسية ثم يخفقُ في آفاق من الحلم. سرعان ما يعود إلى الواقع ببساطة مقتصدة، ليس فيها ابتذال، أو رَهَل، أو ثقل.

بل تحملنا بعفوية إلى أجواء من المعاناة بعاطفة أسيانة، وخيال خصب. وصور تنقلك أيضاً إلى عوالم فيها المتعة والأناقة، وفيها الغرابة والوَله. فتظنُّ بأنّكَ لا تجدُ صعوبة في دخول جنته لتُدركَ من جديد نسيجاً يصعب انفلاتُ خيوطه. ولذا فيستحيلُ أن تدخل تلك الجنة إلاّ ولديك أسلحتُك المشروعة. كما هو الفردوس. وهل من اليسر اجتيازُ الآفاق والحدود والقيود والجحيم للوصول إلى الفردوس؟ وحين تصل ستقفُ أمام بوّاباته ليؤذنَ لك وهيهات! كم نتذكّر في جحيم **دانتي وأبي العلاء**.

بيان الصفدي عاش عمره. ومنذ وعى الدنيا راكضاً وراء غزالاته، وربّما لمّا يصل أو أنه يقفُ على بوّابة جحيمها يسألُ معلناً: "لصوتها البعيد في المدينة البعيدة /.. تكتبني/تشطبني/ المرأةُ ـــ القصيدة" ص 5. وهو في مجموعته هذه لا يلتزمُ خطاً واحداً في الكتابة بل يرتادُ آفاقاً بلا حدود.

* كاتب من سورية.

ويسيرُ بألوان قوس قزح، على عادته، في حُبّه للتاريخ حيناً، وحيناً آخر يخرج من أثوابه منفرداً إلى مسالك يبتكرها بحسب ما ترسمُ دقاتُ قلبه.

يلجأ الشاعرُ إلى الرموز، وقلّما يحفل هنا بالأساطير، بل كان جلُّ همّه هو المشاعر فيّاضة ببساطةٍ، وبألفاظ غاية في الوضوح. وهي لغة الحياة البعيدة عن المعجميّة المقعّرة ــ على رأي **"إليوت"**. فيرسم أفكاره بأسلوبِ قصيدة التفعيلة حيناً، وبأسلوب قصيدة النثر حيناً آخر. فتكاد لا تفرّق بينهما لما يُهيمن على أفق سيّالاته من تدفقٍ لتلك المشاعر المتأججة، وغموض حزن، بحيث لا يترك فرصة للسؤال أين نحن؟

كانت قصيدة النثر لدى **بيان الصفدي** مبكّرة البزوغ. ويُدهَشُ الممعنُ كيف اجترأت تلك القصائدُ في حينها، على قلة انتشارها، حيث مثّلت جُرأةً وبُعْداً في الرؤيا. ولم يكن على السطح آنذاك بوضوح سوى عدد قليلٍ من المهتمّين بهذا المنسوج الطارئ مثل **محمد الماغوط وحاوي وإسماعيل عامود ونزر يسير** غيرهم. وكان الشاعرُ **بيان الصفدي** مؤمناً أنّ الفنّ الحقيقي هو ذاك الذي يغرّدُ عبر أجواء الحريّة شرط أنْ يحقق الوصول بالجمال والصدق. فنجدُه في كثير من الأحيان لا يتقيّد بعلالة. بل يهتمُّ بأمرين: المحافظةُ على روح الشعر وأقصد الحسّ العالي فتشمّ رائحة الأريج بعيداً. والآخر بساطة في الأسلوب كالزّلال: "عرفتك يا عشتار/حوّلت الطينَ إلى نار /والنارَ إلى طين/.. **وجلجامش** يمشي في الأقطار /يصرخُ: كيف تركت الحيّة تأخذ تلك العشبة/ وكتبت عليّ الغربة؟/" ص 7.

وبتجاوز الأسماء المؤسطرة، وبكشف النّقاب عن الرّموز نلمسُ وبشفافية الفنِّ الحقيقي لوبة بيان في رحلته الجلجامشية، ولا يُدركُ ذلك إلا في استعراض شريط حياته المليء بالعَنت والرّحيل. أليس ذلك هو الشاعر مترجماً؟ وكم هي الأعمالُ الأدبية التي ما كانت إلا ترجمة لصاحبها أولاً ثم تنطلق من إسار الذات إلى رحابة التجربة الإنسانية الغنيّة.. ليس المجال هنا في الدخول إلى أغوار علم النفس الذي لا يُلغي علم الجمال كما يرى **(يونغ)**، ولكن الذي هو مؤكّد أن حلم الشاعر كان ممتداً على مسافة العمر. يكلم ويكتب، أو يصمت أو لا يتكلّم ولا يكتب. فتراه في حلم مستمر. وما قصَد إلى هذا، بل هو كذلك. وهو حين بدأ الكتابة منذ أكثر من ثلاثين ربيعاً لم يكن يصفُ انفعالاته، بل كان ينقل هذه الانفعالات إلينا، فيظهر صاحبُها بلا رتوش. وقناعتُه أن الإنسان الواحد لا يمكن أن يستحمَّ في النهر الواحد مرتين. كذا يرى **هيرقليطس**. فنراه متذمّراً من لزوجة هذا العالم. فيرمي القلم، محبطاً، متذمّراً. وذلك لما يسمع ويرى مما يعانيه آدمُ في شتّى الأصقاع، وبخاصة الإنسان العربي. من دماء وجرائم، واضطهاد واستغلال وقهر ونفاق.. لا حدود لها. فيلجأ ثانية إلى القلم متنفّساً من جهة، ومشاركاً في زرع بذرةِ الضوء من جهة أخرى: "قفا نبكِ ما في الدار إلا غرابُها/.. أؤمّل كالمجنون ظلَّ كرامة/ ولا يتبدّى اليوم إلا سرابُها" ص 11. ويصرخ: "بلادي حقولُ الجمر.. تيهٌ وعاصفٌ/ وفي الحلم ألقاها يسيل عذابها/ ألملم أشلائي ولا أرى/ سوى الروم أو كالرّوم تعلو حرابُها" ص 12.

في القصيدة من التكثيف، ودقة السّبك ما يجعلنا نقفُ طويلاً أمامها. فقد تماهى الشكلُ بالمضمون، ولمعتْ بشفافية أبعادٌ موحية. تلك الشفافية تُلخّص في حرف: "أو كالروم تعلو حرابُها" الصورة هنا تستحضرُ **أبا الطيب المتنبي**. فقد اختصر الشاعر إيحاءاتٍ كثيرة في حرف التشبيه "الكاف" الذي يجعلنا نستعيدُ معاناة الوطن في أكثر مدى. تلكَ القصائد المثقلة بإيماءات متنوعة ويبدو أنّها ضائعة لقلّة الآذان الصّغْواء، فتوحي أكثر مما تصرّح، لتكتفي بحسرةٍ تذهبُ على أمواج المحيط.

والرمزُ لديه في المجموعة الآنفة الذكر، اغتنى بأشكالٍ متعددة، وهمُّ الشاعر ليس الرمزَ ذاته، ولكن بخلق حالاتٍ شعوريةٍ معادلةٍ للرمز. وتنوّعت الرموزُ بين لغوية وتاريخية وفولكلورية. يوظّفها لخلق دلالات مغموسة بمرارة المعاناة، فتعكس ألواناً جديدة من الرّؤى الملوّنة أو غيرها. حتى وهو في لحظة فرح، وما أقلّها، يدعونا إلى مشاركته الحسرة: "اسمعيني../ لقد دفنتُ سنيني/ بعد أن كان ضوؤها من عيوني/.. ذريني/ لا تكوني في نارها/ أو.. فكوني" ص 25.

المنوّعة للبحور غير الصافية(*) أحياناً، إنما لما نلمسُه كذلك من واقعية التناول، وانطلاق بذرة الشعور والانثيال خلف سماء الخيال الوامضة، بأشواق البحث عن بؤرةٍ في ذلك الليل الدامس الذي يغلّف هذه القشرة الحزينة كما ذكر في قصيدة جاءت في ثلاث جمل مهداة إلى الشاعر **فؤاد كحل**: "الطغاةُ /واللصوصُ/ والقتلةُ/.. كثيرٌ عليهم! جملة واحدة/ جملة على شكل بصْقة" ص 51.

وكثيراً ما تقتربُ القصيدةُ في هذه المجموعة من شكل لافتة أو ومضة أو حالة طارئة، وبخاصة القصائد القصار. فهي في الأمور جميعاً تحتفظ بالتكثيف وقوّة الإيحاء، ولا تدعكَ إلاّ رفقة صدى لا يتوقف، وأنت معه: "أنظّف فمي من أسمائهم.. كلّ يوم" ص 66. هذه قصيدة مستقلّة. سطرٌ واحدٌ، في جملة واحدة. وهي تلخّصُ رؤية الشاعر في مساحة القصيدة، أي قصيدة ــ فهو لا يهمّه الكم ولا الطول أو العرض. همُّه الحسُّ وعصاه استعال الشعور الصادق الذي يُلهبُ الألمَ أو الأمل. وتكنيكُ القصيدةِ الحديثة لم يصرفه عمّا هو أهم في رأيه. فما كان

الوزن يمثل الشعر مثلاً، وانفعاله (فكرة/ عاطفة/ في صورة مدهشة) ــ تفتح آفاقاً لخيال الآخر: "غداً يا أبي/ ولأول مرّة/ سأستيقظ والمدفأةُ مطفأة/.. بلا عروسة/ ولا لفحة../ فيداك الدافئتان/ برَدتا.. وإلى الأبد" ص 68. الحالة هنا تكاد تسرق القارئ، فتنهمر الدموع من حيث لا يدري. وينتبه على يقظة: "بيتي المتشقق من العطش/ يفيض بك!" ص 81.

هذه قصيدة تامّة في ست كلمات. في جملة واحدة. تلخّص الكثيرَ من الشوق والانتظار. كم فيها من المفاجأة في التناقض.

ومن الملاحظ أيضاً مدى ما تختزنه عناوينُ القصائد من رؤى. فكان العنوان جزءاً هاماً من اللوحة الشعرية. فقد يأتي بغموض شفيف، أو استجلاء أو طرافة بكلمة أو كلمتين غالباً. ولكنه يكون متمّماً للقصيدة.

وجنّةُ الشاعر الصغيرة هذه تستدعي حضورَ الفردوس الأعلى للمقام الأرفع ــ برؤية **ابن سينا** ــ لكن شتّانَ ما بينهما، إلا إذا كان تجرّعُ الألم والغربة واستعادة الطفولة وغصّات البعد والفراق، وشرب كؤوس الحرمان ما يشكّلُ معادلاً للفردوس الذي يحلو للشاعر أن يراه حلمَه المفقود، والذي يأسى له ويتمنّاه ليعيشَه ولو على جناح الذكرى. ولدى العودة للديوان تلفتُنا أمورٌ منها:

ــ وضوحُ الزّمن. فالشاعر يستعيدُ الكثير من محطات العمر منذ أن كان تلميذاً، وما تلا. بحيث شكّلت بؤَراً بارزةً ساهمتْ في تغذيةِ الحاسّة الشاعرة لديه: "قبل الفجر/كنت معلّقاً كقنديل مطفأ/ فوق بوّابة الماضي/ كنت نائماً/ حيث لم تبق سوى كأس تطفح فوقها الذكريات" ص 99. وما أكثر الذكريات لدى الرجل. أكثرُها ممتلئ بالأسى، وأقلّها بالفرح. هذه القصيدةُ تستحقُّ دراسة متكاملة. لما تمتاز به من تكثيف لافتٍ، وصور مشرقة، وتماهٍ للشكل بالمضمون. بحيث جاءت لوحة واحدة. ــ البثُّ الشخصاني. وهو أسلوبٌ أقرب إلى الاعترافات. وبخاصة تلك القصائد الموجّهة لأصدقاء أو رفاق الكلمة والدرب. منهم من بقي ومنهم من قضى نحبه، على الصعيد المحلي والعربي، داخل الوطن أو خارجه. أمثال **عادل عبيد** ــ **هاني الراهب** ــ **فؤاد كحل** ــ **محمد شمسي** ــ وحتى إلى بعض الروّاد أمثال **المتنبي والجواهري ونزار**. وعلالة ذلك ما يحتفظ الشاعر لهم به من وفاء من جهة، ومن جهة أخرى ربّما مثلتْ تكنيكاً رشيقاً في البوح، أو الإسقاط للتعبير أحياناً عن حالة من غضبٍ أو شكوى لهدف ما.

ــ احتفاؤه بالموسيقا. فيحرص عليها حتى في قصيدة النثر. وجاءتْ أحدَ أهمّ أسس فنّه، في رحابة الانطلاق، بألحان حرّة الأبعاد وبإيقاعٍ دافئ.

ــ الأجواءُ الإنسانية، بذاتيّةٍ شفيفة. فنرى القصيدة لديه تخفق بعيدةً عن حدود أو قيود. وبخاصّة القصار منها: "مُحالٌ../ أنا لا أنهي حياتي/ تحت أيّ سماء/ فوق أي أرض/ الحياة هي التي تقرّر" ص 60.

إنّ **بيان الصفدي** الذي بدأ الكتابة منذ سنّ مبكّرة للصغار والكبار شعراً ونثراً، لم يتوقف عن ذلك، وما زال يُغني المكتبة العربيّة بنتاجٍ خصب، وما كتابُه النقدي المهمّ "أدب الأطفال في الوطن العربي" الذي صدر عن دائرة الكتاب في وزارة الثقافة العربية السورية في السنة الفائتة آخرها. وكذلك الكتبُ التي أصدرها بمشاركة عدد من المبدعين أمثال **سليمان العيسى** وغيره، لمصداق لما امتاز به من موهبة حقيقيّة وتطوّر مضطرد. بحيث يحرصُ الجيلُ الناشئ على اقتناء كتبه والإطلاع عليها.

هذه الدراسة الموجزة مهما حاولت مقاربة قصائد مجموعته الراهنة لا تغني عن متعة قراءتها. وهي من منشورات وزارة الثقافة ا لعربية السوريّة لعام 2002.

وأستعيرُ قول **كامو** في **كافكا**: "يلزم القارئ أن يقرأه مرّتين، مرة للشكل، ومرة للمضمون "كذا مجموعة "جنة صغيرة" للشاعر **بيان الصفدي** التي رمَت العديدَ من الحصا في بحيرة راكدة.

(*) **البحور غير الصافية تلك المؤلفة من تفعيلتين أو أكثر "فعول مفاعيلن" مثلاً.**

q q

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) البحوث والدراسات

q أ. د. محمد ياسر شرف*

أتناول في هذه القراءة بعض جوانب من موضوعات "دراسات" العدد 479 من هذه الدورية، للتأكيد على بعض النقاط البحثية ولفت النظر إلى مواضع مختارة من المعالجات. وربما الإشارة إلى وجهة نظر ممكنة في صيغة الموافقة أو وضعية الاعتراض والاستدراك. انطلاقاً من انتقائية تستفيد من الحرية المفتوحة باتجاه عدم التوقف لاستيفاء معالجة كل دراسة على حدة بصورة تتبعيّة تامة. ولأسباب متعددّة مسوّغة يأتي في مقدمها ضيق المساحة وأنّ الغرض الأساس هو لفت النظر إلى وجود "الممكنات" في الدراسات المتنوّعة. مهما كان مجالها.

وإذا أثمَن ما جاء من آراء مختلفة في الأعمال التي سيأتي ذكرها، أشير إلى أنّ أي دراسة تحتاج إلى غير قليل من الجهد لتفكيك ما انطوى فيها من ملاحظات ومواقف وآراء، تحتاج، بدورها، إلى معالجة تحليلية ومناقشة، ربما يقبل عليها بعض المعنيين بقضايا النقد الأدبي وانساق ثقافية أخرى، في إطار إغناء الحركة الفكرية العامة.

(1)

تضمّن بحث "التشكيل الإيقاعي في شعر **الجواهري**" ما سمّاه الدكتور **فليح كريم الركابي** "نموذجاً مختاراً" بعنوان "مرحباً يا أيها الأرق ويا نديمي"، ولكنه أفصح مباشرة أنهما قصيدتان "وردتا في الديوان منفصلتين" ولكن "متعاقبتين".

والحجة التي ساقها الباحثين لتسمية القصيدتين المنفصلتين "نموذجاً" واحداً تتمثل في قوله: "يبدو لي أنهما امتداد واحد". وسمح لنفسه بهذا انطلاقاً من تقديره (المبني على الظنّ) القائل: "فبعد ما فرغ الشاعر من قصيدة مرحباً يا أيها الأرق، التي قالها تحت مؤثرات نفسية وغربة خانقة، استرسل على راحته فيما بعد، فكانت يا نديمي مكملة لها، وقد كان

* أكاديمي، باحث، وشاعر من سورية.

شكل القصيدة الخارجي على هيئة ألواح، أو مقاطع..".

وبعد أن يخبرنا **الركابي** بأنّ دراسته هذه ستكون "على وفق المنهج الأسلوبي" دون أن يعرّف به، يبادر إلى التعريف بفهمه واستخدامه لمدلول كلمة "تشكيل" في بحثه، فيقول: "المقصود بالتشكيل الإيقاعي هنا التنويع في البحور بين الألواح، وأحياناً داخل اللوحة نفسها، وكذلك التنويع في القوافي داخل اللوحة الواحدة".

وبغضّ النظر عن استخدامه لفظ "ألواح" جمعاً للفظ "لوحة" في هذا النصّ بدل لوحات، والذي هو جمع "لوح" وما يسبّبه من التباس: تشير الملاحظة المتأنّية إلى أنّ كلمة تشكيل "مقحمَة"، فهي لا تعني شيئاً مضافاً على كلمة "تنويع" كما قال، بل الاكتفاء باستخدام كلمة تنويع كان سيمنع "الإيهام" بوجود مقاربة تتضمن "التشكيل" الذي هو فنٌ في الرسم وغيره، أي في مدارس تقوم مهارات العمل فيها على التحييز أو التحديد "المكاني" بالدرجة الأولى. وليس "الزماني" كما هي حالة الشعر المبني على التقطيع الصوتي الذي تشير إليه تسمية "إيقاعي" المنسوبة، والتي تبدو مديحاً مفاده عدم الخضوع لأوزان ذات ترتيب جامد يضغط على الفكرة والبوح النفسي.

والتشكيل في اللغة، من ناحية أخرى، هو صوغ العبارة بوضع مجموعة من الألفاظ في شكل مختار لأداء معنى، والذي سماه **عبد القاهر** الجرجاني وغيره "النظم" في الكلام، الذي هو "لفظٌ مفيد، كاستقم" على حدّ تعبير محمد بن **مالك الطائي** صاحب "الألفية" في اللغة. وهذا يصحّ في أي جملة ذات معنى، ويتحصّل نتيجة تطبيق قواعد اللغة نفسها في الشعر والنثر. ويمكن أن يضاف إليه التنويع الذي قصده الباحث، لإحداث تغييرات في الأصوات أي الإيقاع المنتقى في الشعر، سواء كان سيراً على ترتيب وزني سابق، أوزان البحور التقليدية، أم توليداً لإيقاع مستحدث خاص.

ويلاحظ أن الباحث قد أصدر عديداً من الآراء النقدية ذات الصلة المباشرة بقصيدتي **الجواهري** قبل أن يقدم أي عبارة من كلام الشاعر، الذي حشده مع تعليقات مقتضبة "شكلية" غالباً في القسم الثاني من الدراسة، وبعد أن قدّم جدولاً إحصائياً بأنواع البحور المتّبعة وروي العروض والضروب الواردة في الديوان.

وحكم قبل هذا كله أيضاً: "حينما ندرس نص **الجواهري** نلاحظ الاستخدام الرائع للأعاريض بنقرتها الإيقاعية الموحدة. وكذلك نقرة الأضرب التي..." وقد عمد إلى تكرير لفظة "الرائع" المادحة في غير موضع، كما في عبارته الآتية: "الاستخدام الرائع" و"إن هناك تناغماً رائعاً باستخدام العروض، و"بعض الحروف بتناغم إيقاعي جميل" و"إن التشكيل الإيقاعي بالحروف كان رائعاً في خواتيم الأبيات" وغيرها، دون أي تحديدات للفروق بين "الرائع، الجميل، المناسب، المقبول" وغيرها من ألفاظ "قيمية" لا تعبّر عن شيء زائد على استحسان الباحث، بل هي، نظرياً وعملياً. موضع طعن من الأدباء والنقاد الذين يرون في هذه الطريقة التعبيرية "تنويعاً" ضمن إطار "التقليد" الأدبي وتكريساً لحشو اللغة في الشعر.

كما صرّح الباحث على نحو استباقي دون أمثلة تفصيلية، وقبل الإحصاء والمتابعة النصيّة، بقوله: "يتجلى من خلال الألواح الجانب النفسي للشاعر الذي يعاني الغربة في أشكالها المختلفة إذ إنّ الجانب النفسي له مردودات في بناء الإيقاع الذي ينسجم مع خلجات نفس الشاعر **الجواهري** الذي يقول.." ويورد بين قوسين بعد هذا جملاً من مواضع مختلفة مبتورة عن سياقها الإيقاعي المنوّع الذي هو أساس الدراسة.

وحشد مجموعة من المقتبسات المرجعية لتأييد وجهة نظر تقليدية، في تعريف "البنية" في النص و"جمال الأسلوب الأدبي" وأنّ الموسيقا "تضفي على الكلمات حياة فوقها (كذا) حياتها". وأضاف مؤكداً: "لا بل تعطي الشعر هيبته ووقاراً أكثر من الفنون الأخرى لأنه فن القول وهو أرقاها، فالشعر الجميل العذب يشد انتباه جموع المتلقين على اختلاف مستوياتهم الذوقية في المحافل الأدبية".

وتكشف هذه الفقرة واحداً من جوانب قلق الأحكام التي يصدرها الباحث أو سطحيتها أحياناً، فهو بعد أن يعدّ ــ دون دليل ــ الشعرَ أرقى الفنون في صيغة الإطلاق، يلتفّ مصرّحاً بزعم قبول "الشعر الجميل العذب" من المتلقين على اختلاف مستوياتهم الذوقية، متناسياً المسافة النقدية بين "الشعر" العام و"الشعر الجميل" وأوصاف أخرى متعدّدة.

كما ينكشف تردّده القلق في مسألة الزعم القائل بوجود ارتباط بعض الأوزان بالحالة النفسية لدى الشاعر، إذ يقول: "يبدو أنّ هناك علاقة حميمة بين فاعلاتن ومضمون الغربة لأنّ هذه التفعيلية... إنني لا أريد أن أكون جازماً بهذا الرأي، فكل البحور تصلح لاستيعاب الغربة".

(2)

دراسة الدكتورة **فريدة بوزيداني** "شعرية المفارقة الساخرة في القصيدة العربية المعاصرة" ترتكز على تعريف حالة خاصة من المفارقة الشخصية، مستمد من دراسة **مريم خلفان حمد** الصادرة بعنوان "السخرية في روايات إميل حبيبي"

وهو ما نورده ضمن قوسين كبيرين، وتلخّصه **بوزيداني** بقولها: "هي التي نسمع فيها صوت الشاعر نفسه، الشاعر ذي الشخصية الواضحة المحدّدة. ومن يوظف هذا الشكل من المفارقة عليه أن يمتلك دليلاً خارجياً، قرينة (يستخدمه هو وحده فهو: يستطيع أن يمتدح علانية أحد السياسيين وهو يعلم أنه فاسد، وأن يكون هذا الكاتب قادراً على الاعتماد على ضحيته الذي لا يرى التناقض الداخلي): ومن خلال هذا الشكل من أشكال المفارقة الساخرة نقرأ المقاطع التالية... للشاعر **أحمد مطر**".

وتقدّم بوزيداني ثلاثة مقاطع من قصيدة "حكاية عباس" توضح للقارئ المفارقة الساخرة اللفظية ذات الطابع الشخصي بصورة مباشرة، وتؤكد على الألفاظ "المحورية الدلالة" في النصّ الشعري، دون استرسال، بل باقتضاب مناسب. وتتابع رصدها "التقاط" اللحظة الشعرية الإبداعية لدى **أحمد مطر**، فنشير إلى أنّه يرفع توتر السخرية، من جهة أنّ "عباساً" هنا هو "صورة ذلك المواطن العربي، أو بالأصح، النظام العربي، الذي يجهّز جيوشه، ويشتري الأسلحة ليعرضها في المناسبات، وليس لمحاربة العدو الإسرائيلي".

ويأتي لفت النظر إلى ملاحظة نقدية أساسية بعد هذا، إذ تقول **بوزيداني**: "تتبدى لنا هنا تلك اللغة التي أصبح الشاعر العربي المعاصر يركن إليها، لغة الإقناع، والرمز اللذين يختفي خلفهما أو يخفي خلفهما الصورة التي يريد رسمها".

يمثل هذا التصريح المختصر غَناء تعبيرياً واضحاً عن موقف نقدي واضح، يتكئ على مذخور نظري عريض يمكن للقارئ المختصّ أن يستحضره ضمن معالجة "لغة القناع" و"الرمز" بما في ذلك من إشارة عميقة إلى التقارب والاختلاف الملحوظين في هذين الأسلوبين التعبيريين في الأدب، وخاصة الشعر الذي هو موضوع الدراسة.

وتؤكد الباحثة نظرتها القارئة لمقصد الشاعر العميق من تسمية "**عباس**" ذاتها، بعودتها إلى معجم "لسان العرب" لتنقل عنه تعريف الاسم بأنه "الكريه الملقى، الجهم المحيّا" و"عبس الرجل" اتسخ" و"**العباس** هو الأسَد الذي تهرب منه الأُسْدُ". وتعلّق الباحثة على اختيار الشاعر الذكي قائلة: "**جعل العلمَ المختار مفارقاً بدوره أو جامع مفارقات**، فهو الأسد الذي كانت الأسد تهرب منه في زمن العباسيين ـــ العصر الذهبي للأمة الإسلامية ـ حين كان يؤخذ المسلم والعربي مأخذ القوي، ويحسب له ألف حساب، **فعباس** ـ الأول ـ هو الماضي يمثل القوة (أسد + النسبة إلى جد العباسيين) **وعباس** ـ الثاني ـ هو الحاضر الذي يمثل القذارة والتجهم".

بعد هذه المعالجة التي لا شكّ أنها تمثل برهنة لصحة قراءة نقدية سابرة، أو هي ــ على الأقل ــ تسويغ لا يمكن رفضه أو نقضه بصورة قاطعة، وتؤكد وجاهة عمق الصورة الإبداعية المحدّدة. تفضي الباحثة برأي إضافي للتعزيز، فتقول: "الماضي هو "**عباس** ــ الطفل" الذي استحق الاسم تيمناً بماض جميل، لكن في الحاضر يحمل **عباس** المتناقضات الأخرى (الضعف، الوساخة، التجهم) والمفارقة هنا تبدو واضحة حيث تتضارب معها الأفكار والمواقف في سخرية مرّة، تثير الضحك والبكاء، وتكاد هذه القصيدة تمثل كل لافتات **أحمد مطر** التي تكون فيها المفارقة الساخرة ذات طابع شخصي وهو ما يميز شعره".

هذه النتيجة التصريحية تمثل موقفاً معمّماً ينطلق من واقعة مدروسة، تخبرنا فيه الباحثة ــ بعد أن تطمئنّ إلى وضوح برهانها ــ أنّ هذه السمة ليست منفردة أو يتيمة في شعر **أحمد مطر**، بل إنها تمثل لافتاته جميعاً. ويبدو لنا أنّ الباحثة قد وصلت إلى تحقيق خطوة إضافية، تتجاوز معالجة شاهد من قصيدة في ديوان شعر: فهي تضيف إلى معلوماتنا سمة مميّزة لطريقة المعالجة الفردية لدى الشاعر، وتضع في يدنا حكماً نقدياً مهماً يتجاوز صفحات من ديوان، حتى يتناول "شخصية" الشاعر نفسه، التي يعلم أي ناقد أنها لا تبتعد تماماً عن أعماله الإبداعية، مهما كانت تسويغات إمكان ممارسة الحياد وتحكيم الضوابط الفنيّة في المدارس التعبيرية.

وتتابع الباحثة تعميق استنتاجها التطبيقي حول المفارقة الساخرة في قصيدة "أجافيكم لأعرفكم" للشاعر **صلاح عبد الصبور**، مؤكدة مع الدكتور **محمد فكري الجزار** أنّ هذا العنوان "يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل". وتضيف: "عنوان **عبد الصبور** يهيئ القارئ لتلقي المفارقة الأساسية، فنجده من البدء يحضرنا لتقسيم الرسالة التي يبعثها إلى شطرين.. (يرد الشاهد الشعري).. فهو رغم أنه شاعر إلا إنّ له بقلب السوق أصحاباً وأخلاء، وهنا يترك المجال واسعاً لرسم تفاصيل المفارقة الساخرة".

وتتابع **بوزيداني** لإظهار المفارقة الساخرة "المتمظهرة كقناع في الشعر العربي المعاصر" من خلال نموذج "من مذكرات **المتنبي** في مصر" للشاعر **أمل دنقل**. فتؤكد أنه يعتمد شخصية أخرى لإظهارها بدل الحديث بصوته، وتشرح الغرض الفني المستهدف قائلة مع **حاتم الصكر**: "عندما يستقدم شخصية أخرى ساذجة غيره، لترسم لنا المفارقة فهو يستخدم ما أسماه النقاد "القناع" رغم أن قصيدة المفارقة الساخرة تقوم كلها على مفهوم القناع، إذ يكون توظيف القناع.. "تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم".

وتؤكد الباحثة استعمال تقنية القناع في آثار شعرية مهمّة، وتقدّم نماذج للاستشهاد الشارح من قصيدة **دنقل**، الذي شكلت مقاربة قصيدته تعزيزاً لبيان ما أرادته من دراستها، وأوفت به جزيلاً.

(3)

عرضت الدكتور **ملكة أبيض** بصورة شفافة وسريعة تحت عنوان "شاعر وقرية **سليمان العيسى** والنعيرية" لأثرين أنتجهما زوجها الشاعر في هيئة مسرحية شعرية عنوانها "أحكي لكم طفولتي يا صغار" وقصة طويلة عن الطفولة بعنوان "وائل يبحث عن وطنه الكبير". فكشفت من خلال ذاكرة النصّ جوانب متعدّدة من مواقف الشاعر إزاء تلك الفترة الزمنية من عمره، وما أضفاه ـ بعد تجربة أدبية مديدة في الدفاع عن قضايا الوطن ـ من إسقاطات تجمع الماضي إلى الحاضر لتشكيل منبع ثري يفيض بنقل الخبرة إلى الجيل الصاعد.

رأت **أبيض** أن الأشياء الصغيرة التي يعايشها الشاعر ـ الشخص في الطفولة تبقى محمّلة بعبق الآمال الكبيرة والأحداث الفارقة، فأومأت إلى ما ولّدته ذاكرة النص من مشاعر لدى الإشارة إلى "صندوق كتب" وشجرتي توت وتين، وبقرة وخروف وعصافير، وشبّابة وليالي سهر وأعراس" رافقت طفولة الشاعر التي نقل غير جانب منها في فصول مسرحيته العشرة. وأوردت مقتطفات منها، تفصل بينها بعض الإيضاحات أو التعليقات الشارحة، وشيئاً من معرفتها الشخصية بالشاعر ـ زوجها ـ الذي أبدع النصّ، بمثابة شهادة تعزيز لإفادة الشاعر التذكّرية نفسه، تاركة النصّ الشعري يقدم الوصف والموقف.

وتشير **أبيض** إلى أنها بعد تقديم اللوحة الشعرية عن القرية، ستقدم بعض المقاطع عن اللوحة النثرية بقولها: "سنحاول ذلك، ولو بقدر أقلّ من النجاح لأنّ **سليمان العيسى** شاعر وناثر. وقد أصبح يرتاح للنثر ارتياحاً كبيراً في فترة التحوّل التي نتحدث عنها" أي سنة 1977 وما بعدها". ونقول إنّ القصة تتناول "مشاهد رئيسة من حياة الطفل الشاعر في قريته النعيرية، وفي مدينة أنطاكية حين ذهب إليها للالتحاق بالمدرسة الابتدائية".

فتقدم مقتطفات إخبارية عن بعض الأحداث، لبيان قدرة الكاتب التعبيرية في نقل هذه التجربة الغنية إلى الأطفال، دون تفريط بمستوى أدبية النص. وهذا الأمر الذي لا تذكره **أبيض** صراحة، يمكن استنباطه من أثناء التأكيد العملي الذي قدمه **سليمان العيسى** عبر سرد الأحداث وبيان المواقف مستخدماً لغة قريبة من مدارك الأطفال، لكنها لا تتسم بالسطحية أو التسطيح، بل إنها تغني المخزون اللغوي لدى قرائها، حتى ترتفع إلى تدريبهم سماعياً ولفظياً على تذوّق عبارات تتصف بتوجيه الكاتب "عناية خاصة لجوانبها الفنّية" أي ما يجعلها تخرج من إطار اللغة "العادية" أو "العامة" والعامية التي يسمعها الطفل في البيت والشاعر والأسواق، إلى لغة الأدب التي تتوافر فيها انتقائية التشبيه والاستعارة والتصريح والكناية والمجاز والإيحاء والإرسال والإيهام والمبالغة وغيرها، دون أن يعلم الطفل بحشد هذه المطالب فيها، فتغدو من ذخيرته العفوية المحصّلة.

وتورد الباحثة مقتطفات مستمدة من القصة، مع توجيهات لطيفة إلى سمات الصياغة اللغوية لعبارات النصّ، على نحو ما تقوله في الآتي: "بهذا الأسلوب الشائق نفسه يتحدث **سليمان العيسى** عن تساؤل الطفل وائل عن سبب عدم ذهابه للدراسة أسوة بأخيه، وجواب الوالد بعدم قدرته على إرسال ولدين إلى المدينة". وتنتهي إلى إقرار الواقعة القائلة عن ذكريات الطفولة وتأثير أحداثها المديد، بعد خمسة وعشرين عاماً: "بقيت تملأ ذاكرته وتوحي له".

ولقد كنت أتمنى أن تحدثنا الدكتور **أبيض** ـ بحسب موضعها من الشاعر وصلتها ـ لماذا اختار توجيه أكبر اهتمامه إلى إنتاج أدب موجه إلى الأطفال، تحديداً بعد "نكسة" عام 1967، وهو موضوع كنتُ شخصياً قد حاورته حوله، ونشر في ملحق "أدب وأدباء" الذي كنت أحد أعضاء هيئة تحريره أواخر سبعينات القرن الماضي في جريدة الرياض، وأن تشير ـ بحكم تخصصها العالي ـ إلى مستوى اللغة التي انطوت في أعماله الموجهة إلى الأطفال، ومدى توفيقه في انتقاء ما هو قريب من مداركهم، ولا سيما إذا وضعنا بالاعتبار أنّ مقداراً من قصائده أدخل في المقرّرات المدرسة السورية للغة العربية.

(4)

قدّم الدكتور **ياسين فاعور** في "جغرافية القصّ" دراسة لعدد من الأعمال القصصية صدرت على مدى عشرة أعوام، في هيئة تقترب من تلخيص المحتوى بصورة وصفية، شملت الإهداءات التي كتبت في بداية كل مجموعة. وأولى الملاحظات النقدية التي يشير إليها الباحث تتمثل في قوله: "كما تفاوتت قصص المجموعات في طولها فقد تنوّعت في تقانات السرد، وضمير الخطاب".

وتنطوي الدراسة على ذكر ما حمل من المجموعات عنوان إحدى قصصها، وما حمل منها عنواناً شاملاً، إضافة لذكر ما تقدم المجموعات

القصصية من تمهيدات أو أقوال مستعارة، ومقدمات كتبها آخرون؛ بما يجعل الدراسة في هذا الموضع أقرب إلى بيليوغرافيا للقصة في الحسكة خلال فترة (1991 ــ 2009). وتأتي الملاحظة الخاصة بمحتواها التلخيصي في قول **فاعور**: "تمحورت موضوعات قصص المجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه وعلاقاته مع الآخرين، ومعاناة الإنسان العربي، وصعوبات الحياة، ويبدو ذلك في قصص المجموعة جميعها، وصراع الإنسان من أجل تحقيق ذاته ووجوده".

ويمثل على ذلك من بعض ما بين يديه، مع الإشارة إلى أن بعض الكتاب قد تناولوا ذلك الواقع بالنقد والتحليل، كما إن بعضهم تميز في الموضوع المشترك الذي حدده بالحب والعلاقات الإنسانية. ويشير **فاعور** إلى إمكان تصنيف المجموعات في شكلين، شكل "القصة الكلاسيكية" المؤلفة من مقدمة وحبكة وخاتمة، والمجموعة الثانية فيها القصة القصيرة جداً وقصة المقاطع بأشكال متعددة؛ ويشير إلى عدد غير قليل من عناوين القصص في كل موضع على سبيل الأمثلة.

ويسرد **فاعور** بعد هذه الجولة التوثيقية مجموعة من النتائج التي استخلصها، يأتي فيها أنها تتناول البيئة المجتمعية عامة، وفترات زمنية متفاوتة. ويقف لبيان ملاحظته الثالثة ذات الصلة بالمعالجة الفنية الأدبية بقوله: "يكثف المبدعون الضوء على اللقطات الاجتماعية بنقد ساخر ابتداء من الإشارة وغمزة العين، إلى التصريح بالعبارة وانتهاء برسم الصورة الكاريكاتورية، وتأتي الصورة رسماً بالكلمات".

ويذكر عناوين بعض القصص التي رأى أنها ركزت على نقد الواقع والحياة وما فيهما من مظاهر سلبية، بغية إصلاح هذه الظواهر، إضافة لإيراد مقتطفات قصيرة للتمثيل على ذلك. كما يقدم عبارات دالة حول تصوير حركة الشخصيات الفاعلة والمنفعلة في القصص، فيذكر ألفافاً من العبارات عن: الأمل والتفاؤل والحب واللذة والضحك، وكذلك عن الألم والمرارة والحسرة والفراق والغربة والسفر.

ويصرح بملاحظة أسلوبية تقول: "قد ترقى اللغة عند عدد كبير من المبدعين إلى لغة شعرية تحاكي قصيدة النثر في بعض المواقف". ويقدم أمثلة مقتطفة على ذلك، يتبين من خلالها أنه يخلط بصورة غائمة، رغم انتشارها بين الأدب والشعر انطلاقاً من "ظن شائع" يرى أن الشعر "أرقى" من النثر، ناسياً أن مقادير أرقى القطع الأدبية في ثقافات العالم ومنها العربية تزيد في النثر على نظائرها في الشعر، وأن الأوزان التي تساهم فيها المقومات **"الموسيقة والغنائية"** الحاملة هي التي تسبغ على الشعر "قيمة مضافة" لا يجوز التغاضي عن تأثيرها في المتلقي عند المقابلة "النصية اللغوية" بين عبارات مكتوبة بلغة واحدة في الشعر وفي النثر؛ وهو ما نراه أحد الأوهام النقدية الخطيرة.

ويشير الباحث إلى أن بيئة محافظة الحسكة تبدو "بمدنها وبلداتها وقراها، وسهولها ومزروعاتها واضحة المعالم في قصص المجموعات جميعها تقريباً"، ويقدم أمثلة على ذلك من عناوينها ومحتوياتها وإشارات كتابها. ويلاحظ وجود "ظاهرة مميزة تتمثل فيها الحكمة والمثل مترجمين في القصة، وهذا ما يذكرنا بالتناص الذي يعزز المعنى في النفس، ويجمل الصورة في العين"؛ ويورد أمثلة على السمة المذكورة.

كما يقرر أن: **"تراسل الأجناس ظاهرة مميزة أيضاً، نجدها بارزة في المجموعات"**، ويذكر أسماء بعضها، وعبارات للتمثيل والإيضاح. ويؤكد اشتراك مبدعي الأعمال القصصية التي قدمها "في اختزال صور الحياة الماضية في قصصهم، وربطها بالحاضر، والتعبير عن الحالتين بجمل قصيرة، كما يعبرون عنها بالهمس والبوح والنطق والحركة والحواس ويمزجون لغتهم بالأمثال والحكمة والأقوال المأثورة والأهزوجة، ومثل هذه الأمور تبدو واضحة في قصص المبدعين جميعاً".

هكذا يخرج **الفاعور** مجموعات كتاب الحسكة من الخصوصية إلى العمومية. ويجمعهم إلى ملايين كتاب القصة الآخرين الذين تصدق عليهم هذه الأوصاف الفضفاضة، دون النظر إلى أن التميز "الأهم" في كتابة القصة هو ما يخلع على "العمل الإبداعي" سمة **"الفرادة"** وليس الدخول في الإحصاء "العام" فتعذو المسألة أشبه بحشد رقمي دون تمايزات شخصية. ولا شك أن هذا النوع من "التعميم" يمثل أحد المخاطر التي تنطوي عليها الدراسات المقتضبة التي تطمح. كهذه الدراسة. إلى تغطية مقدار كبير من الأعمال الأدبية، وربما كان في الوقت نفسه حافزاً على الإيحاء بوجود التنوع وعدم الانغلاق، أي المشاركة في الإنسانية.

ويأتي الباحث على ملاحظة كثرة قصص الكاتبات عددياً بالنسبة للكاتبين. قياساً إلى محافظات أخرى، دون تقديم بيانات للمقارنة أو الإشارة إلى توافرها فعلاً، ويعدّ أهم الموضوعات التي عالجتها. كما يرى أن المجموعات الصادرة في هذه المحافظة ترفد الجهود الإبداعية الأخرى في القصة السورية حتى العربية، ويشترك أصحابها "بسمة واحدة، حين يكتبون القصة بلسان راوٍ عارف، يروي ما يشاهد، وما يعرف سواء أكان ذلك بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، وقد يتماهى المبدع نفسه بشخوص رواته وأبطال قصصه".

ويقدم الباحث ملاحظات تلخيصية تتضمن "الزمان والمكان" فيحكم بحضورهما في المجموعات

المدروسة، وتتضمن **"اللغة والأسلوب"** فيحكم بأن اللغة كانت فصيحة سليمة وممزوجة ببعض الأقوال المأثورة وموظفة التناص وتراسل الأجناس الأدبية وبعض صفات أخرى. ويختم بالإشارة إلى "الموضوعات" في القصص المذكورة، فيذكر أنها متعددة، و"يبقى المحور الأساسي الذي تتمحور حوله هو الإنسان" وما يرتبط بهذه الثنائية من مشاغل فردية وفئوية ومجتمعية: وذلك دون أي إشارات من الباحث لانتمائها إلى مدارس أو اتجاهات أدبية أو فكرية بعينها، ومدى علاقاتها باتجاهات الأنساق الثقافية الأخرى. محلياً وإقليمياً وعالمياً في الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس والسياسة وغيرها.

ونلاحظ أن الموضوعات الوصفية البيلوغرافية قد احتلت الجزء الأكبر من هذه الدراسة، بينما اتسمت المعالجات النقدية والأدبية الفارزة بغير قليل من الاقتضاب والإفادة العامة، وحُصرت في مفردات من المختصرات الإشارية، بينما كانت تستحق مقداراً من التوسع لوضع القصص التي تمت دراستها ضمن إطارها الإبداعي العميق، فضلاً عن ترتيباتها المذكورة.

(5)

ذكر الدكتور **طاهر الهمامي** في دراسته "الرواية التونسية، التصنيف ووعي التصنيف" أن جهود التصنيف التونسية للرواية موجودة منذ فترة غير قصيرة تزيد على نصف قرن من السنين، ولو كانت في أشكال غير متخصصة وبجهود فردية وفي ممارسات "تلقائية"، بما يضع مسألة التصنيف أمام حالة إشكالية منهجية.

وأورد أسماء أكثر المصنفين وعياً لهذه المشكلة، مبتدئاً بذكر ما وجده في دراسات **محمود طرشونة**، الذي طرح منذ عام 1993 هذه المسألة من خلال تصريحه أن: "تصنيف الإنتاج القصصي إلى جملة من الاتجاهات يكاد يكون مستحيلاً.. إذ لا نجد مدارس واضحة المعالم، ولا أجيالاً أدبية متضامنة ومتفقة حول منهج معين في كتابة القصة، ولا تقاليد عريقة".

ورأى **الهمامي** في معرض تقدير هذه الجهود الفردية الرائدة أن الأصناف الروائية التي ارتآها **طرشونة** في بحث متمم لاحق بعد أكثر من عشر سنوات. بقيت في نطاق الاجتهاد الشخصي كباقي الاجتهادات، مشيراً إلى أنه "لعل العلة تكمن في التباس العيار، عيار التصنيف، وفي كونه لم يلق النقاش الوافي الذي تكون ثمرته بلورة وحدة قيس موضوعية ومقنعة".

وينتقل الباحث بعد هذا الحكم المنصف إلى جهود **"أحمد ممّو"** الذي وصف عمله في أوائل تسعينات القرن الماضي بالافتقار إلى وعي تصنيفي ظاهر، رغم أنه "يعكس وعياً مصطلحياً جعله يعيب على الدارسين "استعمالهم تسميات مختلفة هي أبعد ما تكون عن الدقة كالرواية الاجتماعية والرواية الشخصية.." ولئن تحسس الباحث مسألة التصنيف في وقت مبكر فإنه استعمل التصنيف في معنى يقربه من معنى الجنس والنوع"، حيث يقول إن الرواية كصنف أدبي تنتمي لنوع القصة، أو إنها ككل الأصناف الأدبية الأخرى.

وإذ يصف **الهمامي** أهم الأسباب التي جعلت عمل **ممو** لا يرتقي إلى مرتبة منهجية كافية، تحقق أغراض التصنيف المتوافر في بعض الآداب الأخرى، يقول: "يخص المتن الروائي التونسي بما ارتآه من توزيع صنفي لكن دون ضبط العيار الذي في ضوئه يصنف، بما يجعله يحشد أصنافاً أصلية وأخرى فرعية ولا ينجو من فوضى التسميات". يضاف لهذا تردده في إطلاقها، الذي يؤكد وقوعه في: "أزمة العيار، وصعوبة الاهتداء والاحتكام إلى زاوية نظر موضوعية تقي صاحبها مزالق التعسف ومآزق الاعتباط".

ويشير **الهمامي** ببصيرة منهجية نافذة إلى محاولات محدودة التأثير من جانب عدد آخر من الرواد لتصنيف الرواية التونسية، فيذكر **مصطفى الكيلاني** الذي بدأ بنقد ما انطوت عليه بعض الأعمال التصنيفية من هفوات نظرية ومخالفات تطبيقية، ويؤكد أنه مثل **عز الدين المدني وتوفيق بكار ورضوان الكوني** وغيرهم لم يستطيعوا وضع تصنيف يستجيب لمتطلبات العيار العام الذي يضع بين أيدي النقاد أداة تقويم تتسم بغير قليل من الفاعلية والحيدة.

ولذا فهو يؤكد "مراوحة المصنفين" بين عدد من "الأعيرة التي تكرر بعضها تحت عناوين مختلفة.. وكثيراً ما افتقر أمرها إلى الدقة بما أوقع في تسيب مصطلحي وحشد غير معلل للأصناف". ويوضح بملاحظة عميقة جانباً من التباس نظري وقع فيه أصحاب الأعمال السابقة وغيرهم، تمثل في خلطهم بين التصنيف والتحقيب، الذي يعني إخضاع الأدب لنظام الحقب الزمنية التي يشهدها في مجرى تطوره.

وهذا يعني إبقاء **الهمامي** مصاريع أبواب البحث مشرعة أمام المعنيين بإرساء قواعد تصنيفية تلبي متطلبات المعيار، وقد نجح في ملاحظة أن وعي التصنيف هو واحدة من أهم دعائم هذا السعي، لأن حشد أسماء الأعمال الأدبية تحت عناوين جاهزة أو قريبة منها لا يكفي، مهما كانت النوايا صادقة في السعي للوصول إلى "ضبط منهجي" لا يمكن إدراكه

عادةً بطريقة "تلقائية" ولا يأتي نتيجة مرور "الزمن" وزيادة عمر الأعمال الروائية.

ورغم أن هذا البحث تناول واقع تصنيف الرواية التونسية، فإنه لا شك يقدم بالمقارنة نموذجاً لجهود التصنيف المختلفة التي ظهرت في أقطار عربية متعددة منها سورية فضلاً عن بلاد غير عربية أخرى، حيث مايزال الاشتباك بين المفاهيم والمصطلحات وغياب النظر العميق أهم السمات الوصفية التي تشترك فيها دراسات بحثية كثيرة. تشيع إعادة إنتاج الفوضى تحت تسميات متنوعة، بل إن أسماء بعض أصحابها يتم إدراجها بين "من ليسوا منهم".

(6)

ذهبت الدكتورة **ندى حسون** إلى تحديد عام (1906) بداية لظهور **"صورة المرأة في الرواية الإيرانية المعاصرة"** بصورة متزايدة، حتى أصبحت شخصية محورية في أعمال الأدباء والأديبات، اللواتي تظهر الملاحظة أن كتاباتهن عنها كانت أكثر كمّاً وواقعية، وعكست تجارب النساء "بوضوح وحرية دون الخوف من المجتمع الذكوري".

ووافقت **حسون** في دراستها **"حسن مير عابديني"** على أن أهم كتاب الجيل الأول من الإيرانيين صورت رواياتهم "المرأة ضحية للمجتمع المتزمت المتخلف.. مظهرين قلقهم على مستقبل النساء، ومعترضين على الظلم الاجتماعي ورواج الأمية والجهل والخرافة بينهن، ومنبهين إلى الوضع السيئ للمرأة في الأسرة والمجتمع، ومؤكدين أن وضع المرأة أهم دليل على التقليد الأعمى والرجعية والاختناق الاجتماعي".

وأشارت لبعض تلك التجارب باختصار، مروراً بحدوث الثورة الإسلامية ثم الحرب مع العراق، ووصلت إلى النتيجة القائلة: إن رواية ما بعد الثورة صورت "المرأة بأشكال مختلفة؛ فهناك المرأة الإيجابية والسلبية والمتمردة والمغتربة والتابعة والرمز.. إلخ"، ثم قدمت توصيفاً لمحتوى التأطير الأدبي المرسوم لبعض الشخصيات اللافتة وذات الدلالة الغنية في بعض الروايات.

وقد وقع اختيار الباحثة للتمثيل على: المرأة ذات الملامح الصامتة، المرأة المقهورة المظلومة من قبل المجتمع، المرأة الوفية للقيم والتقاليد الاجتماعية، المرأة شر مطلق، المرأة موجود تدور حوله الشبهات، المرأة نموذج يجسد خصوصيات منطقة معينة، المرأة في حياتها اليومية، المرأة العاطفية المضحية. وحصرت المعلومات التي قدمتها الباحثة في هذه السياقات ضمن إفادات إشارية مقتضبة، لبيان سيرورة الحركة في عدد من الأعمال الروائية.

ووقفت بعد هذا عند معالجة عدد من المطالب النقدية تتصل بمعطى **"المرأة في رواية الحرب"** التي استمرت ثماني سنوات، وتركت آثارها في "الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للبلاد، وقد وجدت هذه الحرب انعكاساً عميقاً في الأدب الإيراني المعاصر، وخاصة القصصي منه".

ووجدت أن بعض **"النماذج النسائية"** قد اختفت من الرواية، وأن بعضها قد "تحولت بفعل وعيها لدورها الاجتماعي إلى شخصيات فاعلة قادرة على بناء ذاتها متمسكة بخياراتها، في الوقت الذي ندرت فيه النماذج النسائية التي تبدو تابعة ولا رأي لها أمام سطوة الضغوط الاجتماعية وهيمنة الرجل".

وتقدم **حسون** ملاحظة لافتة وعميقة الدلالة تتمثل في قولها إنه "في أغلب روايات الحرب يموت أحد الأشخاص، لكن الموت لا يؤدي إلى يأس الآخرين بل يكون سبباً للتشجيع والمبارزة. وتحكي الروايات عن ضيق أسر الشهداء وما تعاني من مشكلات في أثناء الحرب وبعدها. وقد كان للنساء حضور فاعل في هذه الروايات، فصورت المرأة صبورة تواجه المصيبة بشجاعة وأمل بالنصر".

فهذه الملاحظة المستقصية التي تجعل من نتائج الموت شيئاً يختلف عن كثير من الأوصاف والرواسم الشكلية الأكثر شيوعاً، في روايات أنتجت في بلاد أخرى أو ضمن منظور ثقافات أخرى، تفتح المجال أمام موضوع دراسة مقارنة ينطوي على أهمية تستحق الإفراد، ولا سيما إذا جرى ربطه ببعض العقائد "الإسلامية" الخاصة حول مفهوم التضحية من أجل الوطن والموت في معرض الدفاع عن النفس والأرض والكرامة، وما يرتبط بذلك من مذخور "شيعي" عريض يمتد مئات سنين، حفلت بالمعارك والوقعات القتالية، وما أنتجته تلك الأحداث من شعر وأدب.

ويدخل في هذا الباب ما تذكره الباحثة عن حضور المرأة في "ساحة القتال" وأن النساء كن في كثير من روايات الحرب تلك "مكملات لكادر الرجال في الجبهة وحاميات لهم، كما كن يعملن بتهيئة الطعام والمواد الغذائية للمقاتلين، وبعض هؤلاء النساء يصبن بصواريخ وشظايا ويجرحن أو يستشهدن". وتنطوي الأمثلة التي تسوقها الباحثة على صور متنوعة موحية، تمكن من اكتشاف غير قليل من المواضع الإبداعية التي اجترحها أولئك الرجال والنساء الذين أنتجوا تلك الأعمال الأدبية.

وتشير الباحثة ــ من خلال الأمثلة ــ إلى أن حضور المرأة قد تحقق في أعمال عدد من الكتاب الإيرانيين الذين مارسوا نشاطهم الأدبي وعاشوا خارج إيران، والذين كتب أكثرهم بالفارسية، وتفوقت

النساء على الرجال في كسر المحرمات الثقافية وسبر الأغوار النفسية لشخصيات الرواية؛ مع ملاحظة أن الكتابة حول "أدب النساء" في المهجر قد ازدادت "في السنوات الأخيرة، سواء في ما كتبه الرجال أو النساء، ويرى البعض أن أدب المهجر كتب في ظروف من الحرية وبعيداً عن ضغوط الرقابة، ويبدو بالنسبة للقارئ الإيراني ــ على الأغلب ــ غريباً وغير مألوف، لذا كان أنصاره في الداخل قلة".

هاهنا تفتح **حسون** من جديد باباً للدراسة المقارنة المفردة أيضاً، بين صورة المرأة الإيرانية في ما ينتج داخل حدود البلاد وخارجها، ونرى أنه أمر يستدعي النظر في ما يفصل ويجمع صورة المرأة العربية وغيرها في أعمال الروائيين وسواهم من المبدعين العرب الذين ينتجون أعمالهم داخل الأوطان وخارجها، لوضع يد الناقد والمؤرخ والأديب على مواطن التأثير والإغناء أو الإضعاف التي تقود إليها أجواء الكتابة المجتمعية المتداخلة، فالمؤكد أن الجغرافيا ليست سبباً مؤثراً وحيداً.

(7)

حدد الدكتور **فاروق اسليم** غرضين أساسيين لبحثه إشكالية وجود "المثقف العربي" هما: دلالة اللغة: وموقعه من السلطة، ابتداء من زمن اليقظة والنهوض التحرري إلى الواقع الراهن. وجاء بحثه اللغوي سرداً من ما حوته المعاجم، انتهى إلى قوله: "ظلت كلمة (المثقف) تحتفظ بظلالها التاريخية العربية الموغلة في القدم، وهي ظلال سلبية مؤسسة على احتقار العمل في مجتمعنا الرعوي الجاهلي القديم، بل شهدت الأمة انحداراً شديداً في موقفها من المثقفين، فمن كان يحظى بقدر من الاحترام قديماً لاشتغاله في ميدان الكتابة أضحى في أوائل القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين محتقراً جداً...".

ونرى أن هذه النتيجة تنطوي على غير مسألة تستحق معالجة مفردة، ونلخص موقفنا الاعتراضي في ثلاث مسائل: الأولى هي أنه لا يمكن الجزم بأن كلمة مثقف "موغلة في القدم" فنحن لا نملك أي وثائق عن مفردات اللغة العربية قبل أكثر من مئة سنة من بداية التأريخ الهجري، كما لا تتوافر في العربية معاجم تذكر التسلسل التاريخي لتغير معاني الألفاظ، والمواد اللغوية غير مرتبة زمنياً بصورة محكمة في المعاجم القديمة؛ ومعنى "المثقف" لم يحمل على الأشخاص إلا من قبيل "المجاز" حسب بحث **اسليم** نفسه، منذ فترة زمنية لا توصف بأنها موغلة في القدم.

المسألة الثانية: عد المجتمع العربي قبل الإسلام "جاهلياً" مسألة مفتعلة، وتؤكد بحوث مخترعيها أنفسهم، من الذين استشهد ببعض آرائهم، أن الشعر المنسوب للفترة الزمنية التي سبقت ظهور الإسلام في الحجاز كان أجزل وأفصح منه خلال فترة ظهور الإسلام المبكرة. كما إن القول إنه كان مجتمعاً "رعوياً" غير دقيق، فهو يتجاهل الحواضر التجارية والمدن التي ظهرت فيها أكثرية كبار الشعراء وأشهرهم، وتعبير المجتمع "الرعوي" لا ينطبق على غالبية مراكز الإنتاج الأدبي العربية.

فمكة قبل ظهور الإسلام وبعده كانت منبسطاً بين جبال أو وادياً "غير ذي زرع" تعتمد على السياحة في زيارة "الكعبة، البيت الحرام" إضافة إلى اعتمادها على التجارة الموسمية "لإيلاف قريش، إيلافهم رحلة الشتاء والصيف". كما كانت يثرب (المدينة، طيبة) والطائف منطقتين زراعيتين تعتمدان على النخيل والأعناب ويتخذ الناس منهما "سكراً ورزقاً حسناً". كما لم تكن الحواضر العربية الأخرى في بلاد الشام والعراق واليمن مجتمعات رعوية، بل بلاد زراعة وتجارة وصناعات تحويلية يدوية، مثل دمشق وحمص وحلب والكوفة والبصرة وسامراء، وصنعاء وتعز والحديدة، إضافة إلى المدن الساحلية التي ربطت العرب بغيرهم من شعوب.

أما إفادة **اسليم** ــ وهي المسألة الثالثة ــ عن انحدار موقف "الأمة.. انحداراً شديداً" من المثقف، فكلام مزعوم وخليط مضطرب، ولو اعتمد فيه على شاهد مأخوذ عن كتاب **أحمد بهاء الدين** أشار إليه في الهامش. فقد يصدق هذا الكلام على بعض الحالات التي تتصل بسياق ما أورده **بهاء الدين** عن مصر، كما يظهر من الإفادة التي ذكرت هذا القطر بالاسم، لكن لا يجوز تعميمه، وخاصة مبالغة **اسليم** في وصف الذي كان يشتغل "في ميدان الكتابة" بعبارة كان "محتقراً جداً" في فترة أوائل القرن العشرين وما سبقها من ما حدده.

ولدى الحديث عن الموقع الذي كان يناله المثقف في المجتمع، ذكر الباحث أن سلطته كانت توشك أن "تضارع سلطة السياسة"، واعتمد في ذلك على مقتطفات من كلام **إدوارد سعيد ومحمد جمال طحان وجان بول سارتر**، ليقرر أن المثقفين هم الذين قادوا نضالات الشعوب في البلاد العربية، وتسنموا المراكز القيادية بعد استقلال أوطانهم، وأن الأحزاب السياسية "قد نشأت في رحم الصراع ضد الاحتلال من ناحية، وضد مظاهر التخلف الناتجة عنه أو عن عطالة ذاتية من ناحية ثانية، وفي ذلك ما يفسر لنا التناغم بين المثقف والسلطة الوطنية بعيد الاستقلال".

وحكم **اسليم** بأن "نكسة حزيران (كانت) بداية سقوط الحلم القومي، ..ثم شهد انهيارات متتابعة.. بلغت ذروتها بالاحتلال الأمريكي للعراق سنة 2003". وأن ذلك ــ مع تفكيك الاتحاد السوفييتي ـ قد "أنتجا وضعاً ثقافياً جديداً، تراجع فيه دور المثقف الأيديولوجي، ولا سيما القومي العربي، والماركسي الشيوعي".

ونرى أن هذا التشخيص غير دقيق، ولا تؤيده معطيات الإنتاج الثقافي التي ما تزال تتولد في بيئات "أيديولوجية" لم تفقد أهميتها التحليلية والتشخيصية في أكبر مراكز البحوث الاستراتيجية والجامعات العريقة حتى دوائر اتخاذ القرارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل الأمنية والعسكرية. وما يحدث في العالم من جهود تنافسية في مجالات صراع الحضارات وحوار الثقافات والتدافع إلى الهيمنة، ونظائرها الفاعلة حالياً، يؤكد استمرار إعادة طرح غالبية المشكلات القديمة باستخدام مصطلحات جديدة، تتلاءم مع مقتضيات التكنولوجيا الحديثة وثورتي الاتصالات والمعلوماتية، في ظل الاتجاه نحو نظام عالمي جديد ثم عولمة قابلة للمجادلة.

ويتضح من اعتماد الباحث على مقتطفات من كتاب **عبد الله حنا** "المثقفون في السياسة والمجتمع" وكتاب **أحمد بهاء الدين** "المثقفون والسلطة في عالمنا العربي" في مواضع متعددة، وحسب شواهده التي ذكرها، أنه كان يتحدث غالباً عن "المتعلمين والدارسين" وليس المثقفين، الذين تعرض آخرون غيره للخلط بينهم أيضاً؛ وهي مسألة تستحق دراسة مفردة.

وذهب **اسليم** في حديثه عن "نهوض المثقف العربي موقعاً وسلطة" إلى أن "عودة المثقف إلى ما كان عليه في أزمان النهوض الوطني التحرري والقومي العربي سيكون عنواناً لنهوض شامل للأمة، وهو أمر ضروري لتكون مسيرة الأمة بخير". وهذا تصريح يثير تساؤلات متعددة، حول الغياب المزعوم للمثقف خلال الفترتين القريبة والراهنة، في ظل وجود إنتاج ثقافي وتعليمي يتزايد يومياً في المجالات كافة، حتى أصبح طالب المرحلة الإعدادية في أيامنا هذه يضارع بمعلوماته ما كان لدى بعض من وصف بأنه "عالم، وعلامة، وفهامة، وجامع علوم عصره" الذي لم يكن فيه عدد كتب "العلوم" أي المعارف المتنوعة يزيد على عدد أصابع اليدين أحياناً.

(8)

أرجح أن مقال الدكتور **عبد الله المجيدل** "النظرية السياسية للدولة في فلسفة سبينوزا" قد تسلل ـ دون تصنيف دقيق ـ إلى مجلة "الموقف الأدبي"، ليس بسبب عنوانه فقط، بل لأنه لم يتضمن أي شيء عن موقف **باروخ سبينوزا** من الفنون وخاصة الأدب، الذي يمكن الغوص لالتقاط بعض متعلقاته في كتبه ورسائله، وخاصة التي تبادلها مع الفيلولوجي المشهور **"فوسفيوس" و"كريستوف هويغنز"** مخترع الساعة الدقاقة وصاحب نظرية الضوء التموجي و"**أولدنبرغ"** أمين سر الجمعية الملكية في لندن. وقد رأى الفيلسوف الألماني **"فريدريش شلينغ"** أن "المرء إذا لم يغرق في لجة السبينوزية، ولو مرة واحدة، فإنه لن يقيض له أبداً الأمل بالوصول إلى الحق وإلى الكمال في الفلسفة".

ولو كان المقال منشوراً في مجلة "الفكر السياسي" لقلت إنه بحاجة إلى تعديل، إذ إنه معروض بصورة تعريفية تصلح للذين هم في مرحلة التعليم الجامعي من المختصين في قسم الفلسفة، وإن أكثر من نصف المقالة الأول كان يمكن اختصاره في صفحة تمهد لبحث "النظرية السياسية للدولة" عند **سبينوزا.**

وللمناسبة أقول إن **سبينوزا** قد عد المعرفة المحصلة عن طريقي: التجربة والاستدلال العقلي، غير يقينية. ووقف "اليقين" على "المعرفة الحدسية" التي تدرك الشيء بماهيته، لأن موضوعاتها معانٍ واضحة متميزة يكونها العقل بذاته، ويؤلف ــ ابتداء منها ـ سلسلة مرتبة من الحقائق، حيث تبدو الحقيقة الجزئية نتيجة لقانون كلي. ولذا قرر أن المعنى الصادق يقيني بذاته، وأن صدقه لا يتعلق بعلامة خارجية، فالعقل الحاصل عليه يعلم ــ بالضرورة ــ أنه صادق، بما يجعل المطابقة بين العقل الحاصل على معان واضحة متميزة ـ من طرف ـ والوجود ـ من طرف آخر ـ مطابقة تامة.

وقد ذهب **سبينوزا** إلى أن "الطبيعة الإنسانية المتناهية" هي السبب الذي يحول دون "معرفة" الإنسان نفسه، إلا إذا ردها إلى النظام الكلي السرمدي، واعتبرها جزءاً من "الجوهر الأوحد". لذا ظهرت "الحياة الأبدية" لا تعني ـ عنده ـ بقاء النفس بعد الجسم، أو الخلود في عالم مفارق، بل هي "معرفتنا ذاتنا" من وجهة الأبدية وتأمل النظام الكلي؛ والنفس سرمدية، من حيث معرفتها الحقائق السرمدية. وهكذا تبدو "محبة الله" الحقيقية ــ لدى **سبينوزا** ــ ليس غرضها "الجنة" بل المشاركة في "الحب الذي يحب الله به ذاته" فيكون الخلود نصيبنا.

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصص

q مالك صقور*

حين طلب إلي الدكتور إبراهيم الجرادي رئيس تحرير مجلة "الموقف الأدبي"، أن أقرأ قصص العدد الماضي، أعادني ثلاثين عاماً ونيف إلى الوراء، تحديداً، إلى صيف عام 1980. يومها، طلب هو نفسه أن أكتب زاوية (قرأت في العدد الماضي) لصفحة (أدب الشباب) في جريدة الثورة، حيث كان يعمل.. وكان المرحوم حيدر علي هو المشرف على هذه الصفحة. ولثقة المرحوم حيدر علي بنا، فوجئنا (إبراهيم وأنا)، أن نختار النصوص الشعرية والقصصية من البريد الكبير الوارد لهذه الصفحة. وللأسف، كنا السبب إبراهيم وأنا بعقوبة المرحوم حيدر علي بحسم 5% من راتبه، فرضها المرحوم أحمد اسكندر وزير الإعلام آنذاك، بسبب بعض القصائد والقصص، التي أعدتها الرقابة (نافرة) في ذلك الزمن.

تذكرت ذلك الآن، وأنا استهل متابعتي لقصص العدد الماضي، لأن الشيء بالشيء يذكر، فالدكتور **إبراهيم الجرادي**، هو الذي طلب إلي ذلك في المرتين مشكوراً، هذا أولاً. وثانياً، لأن تلك الصفحة (صفحة أدب الشباب) قد خرج منها أدباء، شعراء وقاصون، وهم الآن أعضاء في اتحاد الكتاب العرب. وبوسعي أن أعدد بعض الأسماء ممن قرأت لهم قصصاً وقصائد، في تلك الصفحة، وعلقت عليها، واخترت بعضها، ثالثاً: هل من فائدة ترجى لمثل هذه المتابعات، أو

القراءات التي لا تتعدى أن تكون انطباعات سريعة، لا يتاح فيها للقارئ أن يكتب نقداً حقيقياً، ناهيك عن المجاملة، بحجة التشجيع من جهة، أو بالعكس (كسب خصوم جد) إن لم يعجبهم رأيك.

ولما كنت معنياً بالقصة، كتابة ونقداً، أقول: ما زال لدي الهاجس نفسه، مذ بدأت الكتابة: لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ ماذا نكتب؟ وهل القصة حاجة؟ أم شيء

---

* قاص ومترجم من سورية.

فائض عن الحاجة، في زمن اختلط فيه الحابل بالنابل. ولما كنا نناقش، أو نتابع قصصاً في مجلة "الموقف الأدبي" التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب، لا أرى خيراً من أن أذكر أنه في أحد اجتماعات جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب، في صيف عام 1998، قدمت مشروعاً بعنوان (القصة القصيرة في سورية خلال خمسين عاماً)، على أساس أن نقيم ورشة عمل، تقوّم هذه الورشة القصة السورية خلال خمسين عاماً. وبدأتُ بتجربة المرحوم الأديب الكبير الدكتور **عبد السلام العجيلي**، الذي كان قد أصدر مجموعته الأولى عام 1948. وطرحت حينها الأسئلة التالية: ما هي الموضوعات التي طرحها **العجيلي** قبل خمسين عاماً، كيف كان يفكر، ما هي همومه، ما أسلوبه، ما طريقته في السرد والقص؟ وهل بقي بعد خمسين عاماً يكتب بالطريقة نفسها، والأسلوب نفسه، ما هي همومه، وقضاياه، وهو الذي شارك في حرب فلسطين، وكان وزيراً، ونائباً في البرلمان، والآن، كل شيء في مهب الريح، وخاصة، بعد أن تخطى السبعين؟

أقول هذا الآن، لأذكر، أن كل جمعية من جمعيات الاتحاد، يفترض أن تقدم مشروعها، كذلك كل مجلة، أو مطبوعة من مطبوعاته أيضاً أن تقدم الجديد والمتميز، ومنهم الشباب، وبذلك تكون الجمعيات والمجلات، قد ساهمت في وضع مدماك جديد في هرم الثقافة الكبير.

قبل أن أبدأ بقراءة القصص، يلح سؤال: ما الذي يجعل القارئ أن يعجب بقصة دون قصة أخرى، أو قصيدة دون قصيدة أخرى؟

أهو المضمون أم الشكل، أم اللغة، أم الفكرة، أم الأسلوب؟ أم كل هذا معاً؟ من هنا، أبدأ بقراءة قصص العدد الذي بين يدي، وإن هي إلا قراءة سريعة، وليست قراءة نقدية بكل ما تعني كلمة نقد من معنى، لأن الحيز لا يتسع أكثر.. وأبدأ بقصة (الجلد) لـ **رولد دال**، ترجمة **ربا زين** الدين. وهي المرة الأولى التي أقرأ فيها للمؤلف وللمترجمة.

قصة (الجلد)، قصة واقعية، تحكي عن رجل مسن يدعى (دريولي)، وذلك عام 1946، يتسكع في شوارع باريس، جائعاً، بائساً، مقروراً، يرتدي أطماراً بالية قذرة، ويبدو كالقنفذ. وفيما هو يتسكع يحملق في واجهات المحال التجارية، ومعروضاتها الفخمة من كل الأشياء؛ صادف معرضاً للوحات الفنية، وهو يحب اللوحات الفنية، وقد عُرضت لوحة في واجهة المعرض، بدت له مألوفة لديه ويحبها، فاقترب أكثر من زجاج واجهة المعرض، فقرأ اسم الرسام عليها (كيم سوتين 1894 ــ 1934). عندئذ هاجت الذكرى، واشتعل شيء ما في داخله، لأن الرسام كيم سوتين يعني له الكثير. وقبل أن يدخل المعرض، ليشاهد اللوحات، يسترجع دريولي ذكرى ذلك اليوم البعيد الذي التقى فيه سوتين ـ "ذلك المنغولي الصغير البشع". ودريولي يتذكر أن ذلك كان قبل الحرب العالمية الأولى عام 1913، وأنه لم يرَ في حياته رجلاً أشد كآبة منه، ولا أكثر بؤساً. وكان يبدو أنه روسي، أو آسيوي أو ما شابه ذلك. فذهب إليه دريولي وسأله:

"ــ هل أنت روسي

ــ نعم

ــ من أين؟

ــ من منسك".

ويا للمصادفة، كان دريولي أيضاً من منسك. فأخذه معه إلى مشغله حيث كان دريولي يمتهن الوشم. وكان غنياً يومها. دخل المعرض، لكن منعوه من الدخول، وجاء صاحب المعرض، كي يطرده لكن دريولي أصّر على الدخول، فقرروا استدعاء الشرطة. وصاروا يصرخون: مجنون، مجنون، لكن دريولي دخل غصباً عنهم. وبدوره صار يصرخ: "أنا لدي أيضاً لوحة من عمله"، ثم بدأ بخلع ملابسه، وأدار لهم ظهره العاري، وصاح بهم: "أترون؟". ويا للمفاجأة: لقد صعقوا، ووقفوا مصدومين حائرين يحدقون باللوحة الموشومة على ظهر هذا العجوز البائس. وما زالت اللوحة زاهية بألوانها، والمرأة صاحبة الوجه متألقة ــ صورة امرأة حسناء، وسألوه، من هذه، فقال زوجتي، وكان توقيع الفنان كيم سوتين واضحاً عند الكلية. متى رسمت؟ في خريف عام 1913. وبدأت الأسئلة، والتعجب، وبين الانبهار بجمال اللوحة، ومكانها على ظهر جلد هذا البائس، وكيف رسمت ومن علّمه الرسم بالوشم. بدأ (البازار) والمساومة على شراء هذه اللوحة المرسومة بالوشم على ظهر هذا العجوز الجائع.

ربما كانت هذه القصة حقيقية، لأن مؤلف القصة (رولد دال) أورد اسم الرسام الحقيقي (كيم سوتين) وهو فعلاً من مواليد روسيا البيضاء 1893 وهاجر إلى فرنسا، وعاش فقيراً في باريس ومات فيها خلال الحرب العالمية الثانية عام 1943.

وإن كانت القصة حقيقية أم لا؟ فإنها قصة آسرة، محزنة، مدهشة بواقعيتها، وصدقها الفني. فقد استطاع الكاتب أن يوظف ببراعة من خلال لوحة فنية (بورتريه) رُسمت في حالة سكر ونشوة، هذه الحادثة، ليرسم مشهداً من حياة العاصمة الفرنسية، في المشهد يعرض طبقتين: الطبقة الارستقراطية والبرجوازية التي كانت تتمتع باللوحات الفنية، وطبقة أناس القاع الذي يمثلهم دريولي الجائع البائس، الذي لا عمل له، بعد أن عزف الناس عن الوشم، والذي فقد زوجته، ولم يكن له مأوى وهو في الوقت نفسه يحمل على ظهره أجمل وأغلى لوحة رسمها الفنان،

الذين هم يتمتعون بمشاهدة لوحاته، لكن تلك اللوحة الثمينة المرسومة بالوشم كانت على ظهره.

لن أتوقف عند تفاصيل القصة، وهي تفاصيل جميلة، سواء اللقاء الأول أو اللقاءات الكثيرة، أو حالات السكر، وخاصة، عندما طلب دريولي من المنغولي البشع كما كان يسميه أن يرسم وجه زوجته على ظهره. بل سأتوقف عند المشهد الأخير، وهو من وجهة نظري، هو الأهم.

فحين شاهد رواد المعرض، اللوحة على ظهر دريولي، وما زالت تحتفظ بألوانها الزاهية، وجمال تلك المرأة، مع أنها رسمت قبل أكثر من ثلاثين عاماً، وصعقوا من هذه المفاجأة، بدأ (البازار) كما قلت، وبدأت المساومة على شراء اللوحة، ولكن كيف؟ وهي موشومة على جلد هذا البائس المسكين، فصاحب المعرض الذي منع دريولي من الدخول ودعا الشرطة كي يطرده بحجة أنه مجنون، لأن مظهر هذا المجنون يلوث فخامة معرضه، ولا يليق بالرواد المحترمين أن يكون بينهم مثل هذا القنفذ القذر، انبسطت أساريره، وابتسم، وصار لطيفاً معه، وقال له: "أعطيك مئتي ألف فرنك ثمنها".

لكن أحدهم قال: لا تفعل، إنها تستحق أكثر من ذلك ألف مرة. وتستمر المساومة، ويستمر الرواد في التفكير في كيفية سلخ الجلد عن ظهره، أو نزع اللوحة دون المساس فيها، لا يهمهم إن مات العجوز، أو عاش، أو مرض، أو تألم. المهم، أنها لوحة ثمينة، ويجب أن تنزع عن جلده، بأية طريقة. وتظارف أحدهم، وقدم إليه عرضاً خيالياً مغرياً، بدا مرضياً، قال: هل تحب أن تسبح وتستمتع بضوء الشمس؟ ألا تحب أن تتزوج امرأة جميلة؟ ويكون عندك خزانة مليئة بالملابس الفاخرة، وأن يكون لك حلاقاً خاصاً، وحسناء تعنى بأظافرك. وجرس إلى جانب سريرك، تستدعي خادمة لتجلب لك ما تشاء". فأنا صاحب فندق (بريستول) في كانز، أدعوك أن تأتي معي وتعيش كضيف، بقية حياتك في ترف ورفاهية، واجبك فقط، سيكون في قضاء وقتك حول أحواض الاستحمام، تمشي بين ضيوفي، تتمشى، تسبح، تشرب الكوكتيل، أيعجبك هذا؟!

"ألا ترى ــ أن كل ضيوفي سيحتفلون بتلك الصورة الساخرة المرسومة من قبل سوتين، وستصبح مشهوراً، سيقولون: "انظروا ذلك الرجل الذي يملك عشرة ملايين فرنك على ظهره".

للوهلة الأولى، ربما صدّقه دريولي، والقارئ أيضاً صدّق، وقد وجد في هذا العرض مقبولاً، أو جيداً، وماذا يضير هذا الرجل؟ إلا أن ذلك كان قمة السخرية، والهزء، والتهكم أيضاً والضحك من هذا (المعتوه) الذي يحمل على ظهره عشرة ملايين فرنك، وليس بوسعه أن يجد كسرة الخبز، كل هذا التهكم والسخرية تتجلى، عندما يدرك دريولي قبل القارئ، أنه لا يوجد مثل هذا الفندق (بريستول) ولا في أي مكان.

إذن، القضية برمتها، ليست قضية فن، ولا لوحة، ولا قيمة الفنان كيم سوتين، القضية تكمن في التجارة، وفي الربح، ولا شيء آخر. والذي يثبت صحة كلامنا، أن اللوحة عُرضت بعد أسابيع قليلة: لوحة سوتين للبيع في (بوينس أيرس) ــ لوحة رأس امرأة، مرسومة بحالة غير عادية بإطار جميل...

وانتقل إلى قصة (الكادود) للأستاذ **محمد رشيد رويلي** ثمة رجل اسمه صالح، وأطلقوا عليه (الكادود). وهو مخلص، مجد، مكد، وفي مواظب على عمله، نال حب الفلاحين واحترامهم وتقديرهم. وذات يوم تساءل الفلاحون: لمن تشقى وتسعى وتكد وأنت لا عيال لك. فأجاب: سيكون لي عيال، وسأتزوج.

وصالح هذا، كما وصفه القاص، أنه شريف، ووسيم، وثري، وعفيف، ولم تستطع النسوة من إغرائه، وأراد أن يكمل مسيرته الصالحة، فتزوج على كتاب الله وسنة رسوله. فطلب عائشة، لكن عائشة، طلبت مهراً غالياً، والمهر أن يثأر لأبيها من (أحمد الحسن) وكان لها ما أرادت.

وزفت عائشة إلى صالح، وكان عرسه كبيراً، شارك فيه الجميع، ونهل صالح من عسل اللذة حتى أتخم" ومن ثم ولدت له أربع بنات. فتزوج شمسة، وولدت له أربع بنات. ثم تزوج قطنة، فولدت له أربع بنات، وعندما بلغ عدد بناته اثنتي عشر بنتاً نصحوه، بأن (فطيم بنت سويلم) هذه الفتاة الجميلة، القوية، الشجاعة، التي صرعت الذئب، هي التي ستنجب لك الولد. فتزوجها، وبعد تسعة أشهر، علت الزغاريد، وعمت الأفراح، ونحرت الخراف، ولعلع الرصاص، فرحاً بالمولود الذكر، ولكن للأسف كان مشوهاً منغولياً، لم يصمد صالح طويلاً، لم يتحمل الهمز واللمز، لم يستطع تحمل شماتة زوجاته، فرمى عليهن الطلاق، وطق ومات.

هذا هو مضمون القصة باختصار. فهي قصة اجتماعية، تعالج موضوعاً قديماً حديثاً: ألا وهو حرص (الرجل) ورغبته بأن يكون له (ولداً ذكراً) أو ولي عهد يرثه ويحمل اسمه واسم عائلته، لأن البنت تذهب إلى عائلة أخرى. وهذا الموضوع قديم منذ الجاهلية، وربما قبل ذلك.

إلا أن (صالح) الذي تزوج أربع مرات على كتاب الله وسنة رسوله، نسي أنه في كتاب الله (القرآن الكريم) آية واضحة، شديدة الوضوح تغني عن التعب والجهد في ذلك، وأن هذا ليس ذنب المرأة، تقول الآية الكريمة: ﴿لله مُلكُ السَمَوَاتِ والأرضِ يَخلُقُ ما يشاءُ يَهَبُ لمن يَشَاءُ إناثاً ويَهبُ لِمن يَشَاءُ الذُكُورَ. أو يُزَوجُهُم ذكراناً وإناثاً، ويَجعلُ من يَشاءُ عقيماً إنه

عليم قدير) (سورة الشورى 49 ــ 50) ولا بد من ذكر مفارقة وقعت فيها القصة، فيها شيء من التناقض في رسم شخصية (بطلنا ــ الكادود) فصالح الذي كان في بداية القصة صالحاً، وعفيفاً، ومجداً، ومخلصاً، وعاقلاً، ومحترماً، حتى ينادونه (بالبيك) أيضاً، لم يسمع النصيحة، أولاً. والعاقل من يسمع النصيحة.

ثانياً، خلال القصة كلها، لم يكن لديه أية هموم أو قضايا، أو عمل، سوى الزواج من أجل الولد. وجاء الولد، فكان مشوهاً.

أعرف قصصاً كثيرة، حقيقية من هذا الموضوع، وقد عولج وأشبع معالجة، ونقاشاً، ومازال موجوداً، لكن بنسب متفاوتة، إلا أن الأكثرية ممن رزقوا بناتاً اقتنعوا، وربما لم يسمعوا بالآية الكريمة، لكن هذا، لم يعد مؤرقاً، وأخيراً، عتبي على صديقي **محمد رشيد الرويلي**، الذي التقط نموذج الكادود، من كدّ، فهو لم يكد، ولم يجهد نفسه، بأن يلعب لعبة فنية في هذه القصة، فجاء السرد على سوية واحدة، وبدت القصة كأي حكاية تحكى، دون أن يتدخل القاص فنياً بالتقطيع والتشكيل والتقديم والتأخير وانتقل إلى مرض عصري، للأستاذ **عمر الحمود**.

على الرغم من أهمية الموضوع الذي أراد أن يعالجه الأستاذ **عمر الحمود** في هذا النص، وعلى الرغم، من استعمال الأمراض النفسية الكثيرة، والمتنوعة، والتي هي بحق صارت من أخطر أمراض العصر، إلا أن النص، خرج عن قواعد القصة، فلا زمان، ولا مكان، والأهم من هذا كله، لا يوجد حدث. فالحدث، هو نواة كل قصة. حتى، يصعب تلخيصها أو تقديم فكرة عن مضمونها، فبعد المقدمة التي يقول فيها: "ابتدأت الإصابات بمرض طالب أوفد للدراسة، وأذهله طغيان الحياة المادية، لم يجد فيه عيشة هنية، فأوجعته غربة في مدينة بعيدة.... فأرهقه انفصام في الشخصية، وعاد إلى البلدة ليتخيل نفسه نبياً ينشر العدل في الأرض.

أو يتخيل نفسه قائداً عسكرياً، يركع العالم بين يديه". ثم اختفى الطالب من القصة نهائياً. وصار السرد، تقريراً يقدمه طبيب مختص: "تلاه مرض شابة، انهارت بعد وسواس قهري" وتوالى المرض.... هذا تعذبه المازوخية، ويستمتع بما يؤلمه" إلخ. ثم جاء ذكر السادية، والدونية دون حدث، من غير شخصيات نراها، نسمعها، تتألم، تفرح، تعاني إلخ.

وفجأة يقول: وكان تأثير الأطباء على المرض كتأثير محاريث في أرض صخرية".

واللافت أيضاً، في هذا النص، هو الخطاب الذي كله بضمير المتكلم (نحن) بلغة ضمير (نا) الدالة على الجمع: لم نكن نعرف. اليوم صاحبنا لكثرة مشاغلنا. فتحنا نوافذ بريدنا الإلكترونية. شاورنا مستشارين مؤتمنين على أسرارنا. رفعنا مستوى الترف. وفرنا لذيذ النعم. أطلقت مردة مخاوفنا خلال سعينا سمعنا جعجعة، لم نر طحيناً. خانتنا القدرة تستر أبناءنا.. إلخ". فجأة يقول: "وتصدرت ابنتي صحائف الموتى انطفأت شعلتها بعد أن ذبلت". وجملة أخرى: "ومكائد لو نشرت لثارت مشاكل تخلعني من مركزي، ولو كنت نجم زماني".

لا شك، أن الأستاذ **عمر الحمود**، أعلم مني بفنية القصة، وهو قاص مطبوع، ومشهود له، وهذا النص له من الأهمية بمكان، أن تنوه على أن رمزيته، وعموميته، والتأكيد على مرض بل أمراض أضحت مستعصية، خطرة، يجب الانتباه، بل أكثر من الانتباه إليها، إلا أنها انفلتت من قالب القصة، وأحمد الله الذي جعل العاقبة خيراً حيث انتهت الأمور على خير، فيختم الأستاذ عمر بقوله: "التم شمل أسرنا، وقاسمنا أبناءنا الحلو والمر، تبادلنا مشاعر غابت عنا... فزينت إمارات العافية عدداً منهم. وحظي الآخر بالشفاء، ولم نلحظ إصابات جديدة".

طريق الريحان: للأستاذ **محمد سعيد ملا سعيد**.

قسم القاص قصته (طريق الريحان) إلى ثلاثة عناوين:

1 ــ في حضرة المكان ــ ح ــ مداخلة واستطراد 3 ــ شهادة الجار.

بدأ القاص ساخراً، من نفسه، ومن عمره، ووضعه، وهو رجل ستيني، وله زوجتان، ودزينة أولاد، واتكأ في فسحة داره، ممدداً رجليه متلفعاً بلباس المنزل الفضفاض، يحتسي (المتة)، ويدخن لفافات رفيعة يلفها بيديه. فجأة، سمع أزيز دبور يجول، يبحث عن ثقب في الجدار.

وهنا، تبدأ قصة الستيني المرتاح مع دبور. وتبدأ (معركة) حقيقية، بين هذا الرجل، وبين دبور في البداية، ثم تنتهي إلى دبابير. بدأها ساخراً، وانتهت قصة بتراجيديا. فبعد الوصف الميداني الحقيقي لهذا الرجل الرصين، الذي تخلى عن وقاره، وركز على قتل دبور، وأخفق مثنى وثلاثاً ورباعاً، حتى جاءت زوجته الكبرى، ثم الثانية ثم كنته، ثم ابنه الذي أسعفه بأن أحضر له أسطوانة مبيد حشري، فما زاد في الطين بلة.. وهو في هذه المعمعة وقد وجّه كل ما استطاع من قوة، ودخان، وخرق، وغاز المبيد الحشري القوي، لدغه أكثر من دبور صغير، ومع ذلك، لم يتراجع، وزاد عناده، رغم أنه أصيب بهستيرية، ولم يهدأ له بال حتى هدم الجدار.

في (شهادة الجار) تحصل المأساة، فحين انهدم الجدار هجم عليه الحجي سلطان بالمعول. فاستغرب بطلنا، واعتقد أنه يبحث عن رفاة ما، أو كنز، لكن وقع الجار مغشياً عليه، حمله أولاده للعلاج، وفي

اليوم التالي مات من أثر لدغ الدبابير. ويختم القاص: "فقد توفي الحجي جراء التسمم المشلول. الله يرحمه. كان رجلاً شهماً، غيوراً، عنيداً على حق، وجلس أبناؤه للعزاء حزانى وبما آل إليه مزهوين".

لا أعرف، لماذا عنون القاص هذه القصة بـ "طريق الريحان" الآن جاره التحق بالرفيق الأعلى، وجعلوا على جثته الريحان، ولماذا لم يعنونها بطولة رجل مع دبور. كما قلت. بدأت القصة، بداية ساخرة جميلة، لكنها انتهت عبثية، وختمت بمأساة الجار. هل تشبه هذه القصة، قصة اللحاف والبرغوث، وذاك الرجل الذي حرق اللحاف، من أجل البرغوث، ولم يستفد شيئاً. أم أراد أن يسخر من عناد رجل متقاعد، (وضع رأسه برأس الدبور) بصدق، لم أستطع الوصول إلى نتيجة، لكنني أتساءل، لماذا لم يحتج أو لم يدع أبناء الحاج سلطان، أن يثأروا لأبيهم رحمه الله.

q q

قرأت العدد الماضي (من الموقف الأدبي) القصائد

q د. جمال الدين الخضور *

مدخل إلى كريستال الحنين

إذا كـان الأدبُ هـو الشّكل المتحـرّك للمنظومـة المعرفيـة للأمّـة أو للجماعة، فـإن الشّعر هـو الأكثـر حركية والأعمق إيقاعاً، والأكثر توتّراً في مقاربة تلك الزوايا والمواقع البعيدة في النفس البشرية (فرديـة أو جماعيةّ) من غيره من صنوف الأدب.

ومن خصائص مقاربة النّصّ الشّعريّ، الحديثة والحداثيـة، الارتكـاز علـى "معـايير" مفتوحـة (غيـر مغلقـة) تتـداخل مـع الـنص لتنـتج منظومـات مفتوحـة أيضاً، وتكتشف عناصر بنائية جديدة في النّص، تعجز المقاربات الكلاسيكية أو المغلقة عن اكتشافها.

فالدخول إلى البنيـة اللفظيـة والتركيبيـة يجعل المقاربة أكثر ارتباطاً باللغة مما يسمّى **"الشكل"**، فـالأولى تقودنـا إلـى مـا يمكن أن نسميه السيرورة الخارجيـة للـنّصّ، وهـي مرتبطـة حكمـاً بعناصـر السـيرورة الدّاخليـة. ممـا يعنـي أيضـاً اكتشـاف المجال الواسع لحراك القيم النّصية – الشعرية – الأدبيـة – المعرفيـة، بارتباطهـا بـالقول الشّعريّ تحديـداً، ولـيس بالعلاقـة المباشـرة بوظـائف اللغـة، بمقاربتهـا لحقـائق القـيم البعيـدة، والمنفصـلة عـن سيرورتها فـي الـنّصّ الشّعريّ. وهـذا لا يعنـي أن التوظيـف اللغـوي فـي القـول الشّـعريّ مـرتبط بالوظيفة الشّعريّة للغة،بل يعنـي أن مقاربـة البنيتـين اللفظيـة والتركيبيـة تتعدّى تلك الوظيفـة وصـولاً إلـى المجالات المفتوحة لما بعد السيرورة الخارجية للنص باتجـاه سيرورته الداخليـة، والولـوج لاحقـاً إلـى البنيـة الدلالية، وبنية المعنى. وهذه الأخير تتشكّل من تداخل مستويين، الأول، ويتطابق مع الدلالة وبنيتها، والثاني مسـتبطن خلفهـا وبهـا وعنهـا وهـو مـا يتكشّـف مـن مقاربة عناصر حراك السيرورة الدّاخليـة للنّصّ، في مستوياتها المضمرة في دلالات اللغة.

وبهـذا، نكتشـف ألـقْ الـنّصّ الشّعريّ، والزوايـا الخفيّـة فيـه، والعمـق المتحـرك فـي جمالياتـه التـي لا

* شاعر، ناقد، باحث في الأناسة من سورية.

يمكن أن نصل إليها في المقاربات الستاتيكية والكلاسيكية، والتي أظهرت عجزاً بمقاربة النّصوص العابرة للأشكال لاسيما تلك التي تقرأ القافية سمةً لا ترتبط بالشغل على اللغة ارتباطاً يحتاج لمداخلات نقدية لغوية. كذلك ترى في القافية ومشتقاتها بياناً لا يدخل في صلب الحراك اللغوي. بمعنى آخر، اعتبار القافية والموسيقى الخارجية عملين من خارج اللغة، أو سمتين بعلاقات هشّة مع اللغة. مما يستدعي أن تبتعد المقاربات النقدية الحديثة والحداثية عن محاولات ربطهما باللغة كمنظومة إشاريّة تاريخيّة اجتمعيّة مفتوحة متطورة...

وهذا ما استدعاه ذلك المستوى الرّفيع من النّصوص المقدّمة حيث نبدأ من نصّ الدّكتور المهندس **حسّان الجودي**، حيث يبدو الكريستال أبيضَ، فيفتّش فيه عمّا كان ضائعاً ومفقوداً في خزانة الشعر تلك التي لا تتطابق أو تتقاطع مع أي خزانة في الوجود بمقدار تقاطعها مع خزانة الأم.

ما كان ضائعاً من خزانة الشعر نجده في الكريستال الأسود الذي ينفتح على بياض أسطورة الأمومة في نصٍ يعبر الشّعر والسرد والكتابة. فليس صحيحاً أن اعتماد النّص على الأسطورة التاريخية في الميتولوجيات العربية هو ما يعني أسطرة النّص، بل لكل نصٍ رفيعٍ عالي اللغة، عميق البيان أسطورته الخاصة، تلك التي يشكّلها من بنائه الخاص، بعيداً عن تاريخيات السّرد وأسطرته.

فأسطورة الكريستال الأسود تبدأ منذ الدائرة الأولى (**آلة إنعاش العشب**). فكل المكان المبثوث في اللفظ الأول أزرق (أمامك خلفك قربك حولك حولي الملاءات زرقاء والألم المتطاير أزرق) ليُصاغ التركيب في أسطورة زرقاء تذكرنا بأسطورة البياض في الغرفة رقم (8) لأمل دنقل. لكن البنية التركيبية لدى **حسان الجودي** لا تنهي وقعها على إطلاق الأزرق، بل ينتقل إلى (لا شمس في الزرقة الأبدية) حيث يصبح الكون حالكاً مظلماً أسوداً بالمطلق. فحيث تنتهي الشمس من الزرقة يصبح الكون حالكاً أسوداً.

ومن قلب تلك الظلمة المطلقة يظهر بعض النساء يغسلن أكفانهن وأم الشاعر كما هي أحلى وأعلى من البرتقال الذي يتدلّى على البيت. هذه المشهدية الأسطورية في البناء اللفظي والتركيبي تحدد الخلفية التي تُقدَّم بها الأم كمحورٍ للحراك الأسطوري، ولتتقدّم الشخصية الثانوية (الشاعر) لتخدم السيرورة الخارجية في تقدم النص ـ الأسطورة:

زرقة مطلقة ← نساءٌ وأكفان ← الأمّ ← عودة الشاعر...

وتعود الأسطرة المتمحورة في الأم بعد رسم تحوّلات سيرورتها الخارجية لصياغة عالم الشّاعر في بنيةٍ تركيبيةٍ متعددة متراكبة متداخلة

يركض الحنان

يشبع من القبلات... من الرزّ الذهبي

يحلم بالطيران الطويل

لكن الشخصية الثانوية في الأسطورة (الشاعر)، ورغم ذلك لا يستطيع النّهوض بقلب الأمّ...

فيعيد الأسئلة:

كيف ترين الحياة وأنت مقيّدة بالعدم؟!

منذ ثلاثين يوماً والحمّى تهزّ جسدها، والتجفاف يجتاح الجسد أيضاً فاتحاً الطريق في الأوردة والشرايين للوحوش (الجراثيم) فتلتهم كريات الدم الحمراء والبيضاء والصفيحات وكل طقوس العبادة والحب.

/لكن الحياة لا تريد الهزيمة/ رغم وجود أنابيب التغذية، وغسل المعدة، والقثاطر الموزّعة هنا وهناك، وتلك الآلات المطلوبة لتتجمّد الروح دون ألم.

/أيهما الموت... زرنا قليلاً، ليتعرف أن عصاك حقيقية، وحيادية كالتهاب خطير وأنك راعٍ قويٌّ بفضل هدم القمم/

في آلة إنعاش العشب تعود الشخصية الثانوية عبر تراكم التراكيب لتندغم بالشخصية المحورية في أسطورة الأم ـ الأم ـ ليعود اللفظ حاملاً الـ (أنا) ← زرنا ← لنعرف، ويظهر أكثر وضوحاً في "زيارة ممنوعة" حيث يتم تبادر الأدوار بين الشّاعر وأمّه، حتى التماهي الكامل.

وهنا ننتقل من التركيب إلى الدلالة بمستواها الأول المذكور أعلاه فيصبح موقع الشّاعر متداخلاً مع موقع الأمّ التاريخي، فهو الذي ينظف وردة الحمّى، ويصنع مرهماً كي يرطّب الجروح والحروق والقروح، ويطحن حبات الدواء مع الحليب، ويلقم الأنبوب طعماً لا يُطاق (أم الشاعر هنا، رهينة العناية المشدّدة، تستلقي على السرير الأزرق طويلاً، تتغذى عبر أنبوب المعدة. وبسبب الاستلقاء لفترة طويلة، تبدأ القروح بالتشكّل على نواحي الجسم الملتصقة بالفراش... تتقدم الحالة الصحية. تسوء العلامات الحيوية، توضع المريضة ـ الأم على التنفس الاصطناعي /المنفسة/ مع مراقبة مونيتورية مستمرة. تُطحن حبات الدواء وتُمزج مع الحليب لدفعها عبر أنبوب المعدة)

ويقوم بكلِّ ذلك الابنُ ـ الشاعر، الذي تحوّل إلى أمٍ حنون. يختفي خلف زمانها وتاريخها، وتختفي الأمُّ خلف واقعها وواقع ابنها الموضوعيّ:

/... لا يـزال، يضـمّها صـوراً مطـرّزة الحواشي بالخيال ولا يزال يُعيد ترتيب الحدائق كلما ييبست بنفسجة علـى الكفّين مـن وجـع السؤال... أنا وأنتِ، من الصغيرُ من الكبير؟/

وأكثر ما يظهر ذلك في (**مونيتور – أحمق وجميل**): حيث المونيتور هو جهاز المراقبة المباشرة للعلامات الحيوية عند المريض، ضوئياً وصوتياً (النبض، الضغط، التنفس/ العمق وعدد الحركات/، الحرارة، الخط البياني للنبضات)، يدخل في خطاب الشاعر معه مباشرة:

/بـأيِّ آلاء صـدقتَ، وأي آلاء كـذبتَ، أنـا أفضّل حكمة الأجداد حول حماقات الآلات... إرثٌ لا يُقاوم أو يُبدّل، يعكس (المونيتور) معجزة البقاء ولا يجاهد مثل قلبك كي يلامس نبض كفّي، لا يقاتل حين يُخنق، لا يقاوم حين يُقفل، أحمقٌ يتأمل العصفور يذبح في السرير ويقرع الطبل المدوّي في السماء، كأنه يوم الحساب، كأنّه ملك إضافيٌّ لتفعيل الرُّعبْ...!/

حيـث يعـود الشـاعر لاعـتلاء السـيرورة الخارجية للنصّ، ويظهر ذلك واضحاً في "كرة الموت" حيث يراقب (الديتول)، والغبارَ الذي هو ازدحامٌ للروائح، والصيّادين المفترسين، وآخرين يهمهم وقت زيارة المريض، أكثر مما يهمّهم الوعل الراقد في المرمى الرهين بالعمى، وآخرين على الرصيف... . ومن تلك النافذة حيث يطل على الرصيف المزدحم بزوّار العشيرة، يدحرج الشاعر أفكاره، ليبتعد مراقباً الموضوع من زاوية أبعد...:

- **لو أن الحياة غبية... كنّا وجدنا الكنز**
- **لو أن الحياة قصيرة... كنا ولدنا أرنباً**

ويجيب هو مباشرةً:

لكن الحياة تظل أجمل لو تناولت الفطور العائلي ببيت أمي... روح أمي، قلب أمي... وتستريح نجوم أمي من مراقبة النهار...

معتمداً على الوحدات الإدراكية في مراقبته ومتابعته، فاعتمد الشّاعر على منظومة العلاقات والعناصر والقيم التي يستخدمها الفرد في قراءة الذات والموضوع، بما يمكن أن يكون مرتبطاً بوعيه وإرادته، كما في المونيتور، كرة الموت في قسمها الأول، أو بما يمكن أن يكون مرتبطاً بوعيه، لكنه مستقل عن إرادته... في الحالة الأولى يظهر الخطاب الشّعري وصفياً، يركن على سيرورة النّص الخارجية مطابقاً بين المستوى الدلالي والمعنى المرتبط به مباشرة.

أما في الحالة الثانية فلابدّ من التقاط المعنى المستبطن خلف الدلالة رغم ارتباطه بها، كما هو الحال في آلة إنعاش العشب، وزيادة ممنوعة. وفي حال التطابق بين المستوى الدلالي وما يليه من معنى يمكننا القول أن الوحدات الإدراكية تماثلت وتطابقت مع الحدات الحسية في القول الشعري. وهو ما يقدّمه الشّاعر خلال وصفه الحسي لما يجري مع أمه في أجهزة العناية وعلى جسدها الظاهر وعلى شاشة المونيتور وفي الغرفة، وفي أوقات الزيارة، وعلى مدخل المشفى وعلى الرصيف المقابل.

وبالربط بين الوحدات الإدراكية والحسّية، تداهمنا الوحدات التخزينية (التذكيرية) فتخلق ذلك النسيج التواصلي بين البيئة الفضائية للماضي (للذي كان) بتكوينه العام، بعلاقة حسان الجودي مع والدته، وما يولّده ذلك من عناصر ذاتية مرهونة للتجربة الشّخصية (التي كانت)، وكلّ تلك العناصر مع الحاضر بما يحمله من تراكيب جديدة تشير إلى دلالات، غير تلك التي كانت، لينتقل بنا الشاعر إلى الوحدات الإرهاصية في منظومة التخزين نفسها فيظهر الخطاب الشعري رفيعاً عالياً فضائياً يحمل إلينا ما يستنبطه الشّاعر خلف دلالاته النهائية ليصيغ لنا وحدات نصّه التخيلية.

وهنا تحديداً تظهر عملقة الشاعر، وقدراته الإبداعية، حيث يبدو المستبطن في الدلالة ذو العمق الخفي، وكأنه مرتبط بالمعنى الذي تشير إليه مباشرةً:

ففي السوق "سلبين" تعطر بالربيع

وقربه بابونج مخضوضر

... فيها من "السلبين" ما يكفي لتعزيز المناعة ضد

موت الذكريات...

فالوحدات التخيّلية المتعددة الأبعاد في فضاء النّص تمتد إلى ما لا نهاية، وتعطي النص تكويناً حجمياً متصاعداً، فالشاعر لا يريد موت الذكريات، وهو بحاجة إلى ما يوقظها. وليست الذكريات هنا تلك الوقائع المادية الموسومة في الذاكرة بالمعنى الميداني الموضوعي فقط، بل هي تمتد إلى أبعد من ذلك، إلى حيث الارتكاز المعرفي والأخلاقي لها:

- **ولا أزال أسير بالبستان خلفك كي أعيد طيور صدرك للهواء/**

فالشاعر يستند على الوحدات التخيلية في نصّه ليعيد لأمّه الحياة، لكنه في الرابعة صباحاً، وهو مازال هاجساً بالمشفى، وحلمه لم يزل فوقه ثقيلاً... مجارياً المشهد الكونيّ... حيث النهايات بدايات كنهر دائري... ذلك ما يقدّمه قلم الشاعر وهو يكتب وصفاً للحياة.

تحمل الأم بابنها على زيزفون الألم تسعة شهور، ثم تكون الولادة على أوتار ربابات الألم والصراخ. يبدأ الطفل نشيد الإرضاع، يكبر على هدهدات الغبار والصمت والشمس، تحمله الأمُّ صبياً إلى اليفاعة والشباب على أهداب العذاب والفرح.يكبر الزمان في خلايا الأمِّ ويضطرب القلب والنبض،

وتبدأ الهشاشة العظمية تنهش عظام مواويل الأم وأغانيها ورزّها الذهبي، وسلبين خبزها.

تستلقي على سرير اللا حراك، بين شهيقٍ قسريّ عبر الأنابيب، وزفير باكٍ عبر هواء ضيقٍ كالحياة على شاشة المونيتور. هنا يبدأ الابن بحمل الدائرة الثانية من حياة تدور على وقتها. في الدلالة المباشرة يأخذ دور الأم، وفي ما استنبط بها، يأخذ دور الأم ـ الحياة ـ المعرفة ـ معنى الوجود ـ معنى الزمن...

/متعالقان أنا وأنت على الحليب وفوقنا شمسٌ مرنّحة من التلويح للأبد/

/من حلمتيك رضعت ذاكرتي ومن عينيك صغت شقائق الأمواج شاهقة على الزبد/ ...

/ما أبأس التفكير أنك رحلة موقوتة.../

والتفكير بصوتٍ عالٍ قبل أحبّك وبعدها الذي يدفع الشاعر ليكتب أشياء أخرى مظلمة الألوان...

في الدلالة الأولى المرتبطة بمعناها المباشر حضورٌ وعلاقاتُ دوالٍ تتمثل بخطاب الزمن المباشر للشاعر، المعيش على قارعة الموت. في الثانية وحيث تحملها الإشارة المستنبطة، زمنٌ آخر يدخل من ناحية الحياة إلى اليوم عيدك... كيف أختار الهدية؟ ربما ثوباً وشالاً للخروج إلى احتفالات الربيع... كي تفيض سلالك الخضراء بالأكواز... يا أماً محاربة تعاند موتها كي تسمع النّص الأخير...

إن أمّي لا تريد قصيدتي في عيدها، هي لا تريد حديقةً أو مئزراً أو كنزةً. أمي تريد بدايةً وهزيمةً أخرى لتنتصر الحياة.

وهنا يفصح الشاعر الكبير عن دلالاته المستبطنة في النص عندما اندلقت العلاقات الغيابية في متن النص في جملته الأخير وعبرها. وهذا ما قصدنا به السيرورة الداخلية للنّص الشعري. بمعنى ارتباطها بمدى تواشج العلاقات الغيابية بعناصر الزمن وقدرتها على اختراق البنى اللفظية والتركيبية والدلالية، وصولاً إلى المعنى الفضائي (الحجمي) المقصود شعراً في ختام النص (انتصار الحياة).

نصٌّ متينٌ مترابطٌ متواشجُ العلاقات ابتداءً من بنيته الأولية، اللفظية حيث تصطف عناصرها لتكوّن تركيباً لغوياً متماثلاً في سيرورته الخارجية التي يشي بها في دلالاته مع ما يريد الشاعر.

استخدام الأفعال، الأزمنة، منصّات التساؤل، الحضور، الغياب، الوحدات البنائية اللغوية والشعرية تعطينا نصّاً شعريّاً متميّزاً، يعتمد على أشكال انتقالية تفي بالهدف الشعري وبالوقائعية الميدانية لنفسٍ مجروحةٍ تستلقي على خاصرة الموت بمنجله، لكنّه يعيد التشكيل عندما اقتضت الضرورة بدلالاتها وليس بنموذجها الشكلاني.

ولا أرفع من مستوى قراءة نصّ حسان الجودي حين أقول بأنه متميّزٌ جداً في خارطة الشعر العربي السوري المعاصر، ويسجّل فيه الدكتور المهندس (والذي يبدو أنه يشتغل في الطب أيضاً) قمّةً تحتاج إلى وقفة خاصة تفصيلية، فالنص العظيم هو الذي يفتح ذراعيه للنقد الجاد.

* * *

البدويُّ المتصوّف

إذا كان الشعر هو فنُّ الرسم بالزمن، وفنُّ استقبال حركيته، مستخدماً اللغة مطيّةً للغوص في أعماق النفس البشرية (الجمعية والفردية)، فإن النصوص العابرة للأشكال ترسم بالزمان والمكان، مبرزةً حالات التناقض والتنافر أو التجانس بين العلاقات الحضورية والغيابية وإبراز حالة الاشتباك القضائي بينهما، بما يعنيه ذلك من انتشار المكان في الزمان (التاريخي أو الشعري)، أو تثبيت الزمان في واقعة المكان، وكشف أسرار قدسيته على بياض التصوّف الذي يحمل في كشفه معاني المكان المقدس (كجغرافيا أو كجسد). شبق الأصابع في حوارات الجسد تدخلت في نصوص أبي يزيد البسطامي، ووراء حجب ابن عربي، وفي كشوفات الحلاج...

في التصويف فلسفة ذاتية خاصة، وفيه أحياناً مياهٌ عرفانية متموجة وأخرى تلج بالمتلقي إلى زوايا الزهد الاجتماعي، وجميعها تأخذ المتلقي إلى ما وراء الزمن (الوقت)، حيث للجسد لغة خاصة، فهو جسد ليس كالأجساد وتحركه روح، ليست كالأرواح، ويجوب أماكن ليست كالمكان الجغرافي المحدد. ويترك المتلقي نشواناً بخمرة مجهولة، ليست من حبات العنب، بل من تلك التي تسقط عمداً من كرمة العاشق في فم عاشقٍ آخر، أو من كرمة الله في فم عاشقٍ تسكره ألف عام.

فإذا كان العاشق المتصوّف بدوياً **كابراهيم الخليل**، فستجده ممتطياً لغة يجمع أحجارها الفيروزية من غبار الحمام، وصمت البساتين وصخب الأجساد، يخترق الحجب ويفتح أوراق الحكايات على بادية الروح حيث نون الانبثاق تتجاوز أنهار الياسمين إلى طمي الروح المنشور على حدودها.

الجسد لدى البدوي المتصوف لا نهائي الحدود، مفتوح على الورد والعلّيق والندى والجفاف وآخر نهرٍ من شوك يندلق من سراديب الآلهة:

/- مولاي... أكان صوتَها الذي تردّد في سمعي ذات صباح، وردةَ الحبر أو كروان الأناشيد؟

ولا أدري صوت مولاي أم صوتٌ آخر جاءني من وراء الحجب:

- ضعْ نونها في الطمي، يتحول الطمي كتاباً للمعراج والياسمين. فكان الأمر كما قال./

إن البنية التشكيلية للنص بما تقدّمه من لبوسٍ حضوري في علاقاتها اللغوية تدفع نحو المتلقي سيلاً من علاقات الغياب في النصوص الصوفية. وهذا ما يميّز الشعرية عن السردية. ففي الأولى يستخدم المبدع نمطاً حضورياً مكثفاً، بعلاقات زمنية معقدة كي يقدم للمتلقي بُنى وعلاقات غيابية متعدّدة المستويات. فيضيع التعريف المحدَّد، ليدخل بدلاً عنه التعريف المفتوح. في حين نكتفي بالسردية بما يقدّمه المبدع في النص من علاقات حضورية ذات صلات محدودة بمنظومة الغياب.

فمثلاً عندما نقول: "**أنا يوسف يا أبي**". فتلك علاقة حضورية تستدعي شبكة كاملة من العلاقات الغيابية:

/- الذئب.

- **أخوة يوسف.**
- **السيّارة.**
- **القميص.**
- **إغواء زليخة.**
- **موقف يعقوب.**
- **موت يوسف.**
- **راحيل ...... /،**

التي تعيد للنص فضاءه الحجمي المفتوح، ذا المستويات اللانهائية، وهنا تتكرس تسمية "عبور الأشكال" أو الأنماط، أو الشعرية المتجاوزة للشكل، أو العابرة للنمط. وإذا اعتبرنا أن سيرورة النّص الداخلية ترتبط بالدلالات بمستوييها، أكثر من ارتباطها بالبنية اللفظية أو التركيبية، فإن تسمية "النص العابر للنموذج" تكون أكثر قرباً من الحالة المدروسة:

/مولاي... لا أسمّيكَ

فالهوى سيّد الأسماء

ولا أصفك – حاشا –

فالصفات لمثلث نياشين الهباء...

مقدّمةُ المديح الخجول مرهونة لتدحرجٍ صوفيٍّ على مداخل الحجاب، يلجُ إلى مكانٍ يتّسع لحدائقها السرّية التي تعجّ بالزلّ، والبطّ الأسود، وتوت الشام، والرمان، وعويل الجروف، وممالك الحروف، والمبدع... يقف الصوفي العاصي طالباً من مولاه السّماح بالدخول بحثاً عن قلبه الذهبيِّ في حدائقها السرية ليصطاده، كما اصطاد الموتُ الوعول المنقرضة في سهوب بادية الشام، فيتلوّن الفراتُ بشقائق النعمان، وأختام الطين الأحمر والغرقى... تاريخاً يذهب إلى زراعة الكرمة وأشجار التاريخ في مساجد الجماعات والخرابات.

هو ذا المكان الموسوم بالزمان، قيمته من تاريخه، في زمانه الإنساني، فكيف إذا قاربه صوفيٌّ على ناصية الحزن تماماً، متدثراً ببداوته وهو يحاكي الفرات الخجول من تشابه الأشياء، فيرتد الصوت في العماء، حيث لا تتشابه الأشياء إلاّ في الظلام، حيث يستيقظ الذئبُ البدويُّ ويصنع للغة من الفوضى كل هذا البهاء، لتطل "أليسار" بقميصها الغامض باتجاه المنحاز إلى غبش الندى، وأعراس النوق البدوية، وعويل الندابات، ونهارات الحشاشين.

المكان – الفرات – الغرقى – المرأة – الجسد – نعناع القبور، وأرغفة الموتى، تتداخل في نسيج مكان صوفي واحد، يتقدّس بما تركته الأزمنة في جوف الماء، وعلى الضفاف وكأن الفرات ثابتٌ بمائه، لا يدلقه على شفاه الخليج العربي عابراً بالناس.

هذا هو المكان الصوفي الحاوي لجسد امرأة تفاجئ قناديل البدو الرعاة. ويعود المبدع إلى نون التكوين، حيث الجسد لا كالجسد، والخمرة لا كالخمرة، والنبّاذ يصنع هيولى العرفان والوجد ونبيذ المعرفة والخلق متسللاً إلى سرير العاشقين:

/"مولاي... اسق العطاش تكرّماً... فيميل النبيذ من خوابي الفخار قميصاً لنومها يشربه البياض...
فيتورّد الجوري، وتستأثر بكنز الولد"/

فتكون السامع،

والطائع

والطامع

وأنت ترقب خطوات شيخك الحافي

توائم بين تهاديل البساط

نقرات الدف"/

لينشر الخليل مفرداتِه الصوفية الوصفيّة في زمانه البدويّ المفتوح، وفي مكانه المنتشر على ملامح تاريخ آلاف السنين، والذي يأخذ إحداثيات جديدة تخلقها لغة جديدة مفتوحة على لا نهائيات تلك الرؤية البدوية للتصوف. حيث الآفاق مفتوحة، نحو المطلق اللانهائي، والغبار يغسل رمّان الوقت بانطلاق فرسانه في بوادي الفرات والروح. فلا زمان أبداً بدون إنسانٍ يعطيه معنى التاريخ، ولا مكانٍ بلا إنسان يعطيه فضاءه الحيّ، والمبدع الصوفيُّ ذاك الذي يرى في المكان الصوفيّ متعدد في المكان، لما خلف التضاريس والميادين والضفاف:

/ اصطفيتك خمرتي وامرأتي

وسهوي

فاشتعلت مجامر الجسد بالعود

والحرمل/

/هذه المواجد تليق بعشقك يا ولد

فاحرص على سهوك وصمودك

ولهوك/

فشبق الأصابع القادم على عكازة واحدة وبلا ساق غير قادر إلاّ على امتشاق أغاني الصيادين الحزينة على ضفة النهر، فينتج رمّان العصافير في الفناء، وتنفتح خلايا جسد الصوفيِّ على نهرٍ من النساء البالغات الممسوحات بالضوء وهيولى الماء. فالصوفيّ يتعامل مع الزبد كما يلتقط الضوء، وأشعة النجوم، فيحمل الماء في لغتهِ ويسير إلى حيث تفاصيل الجسد:

تفاح الخطايا

عناوين الفرقى

جنون الورّادات

فحولة الثيران السماوية

فالجسد رحيلُ ضوءٍ، وبخّور كواكب، وبسمة تشرق على حافة الدخان، وأنفاس حائرة، ونبضٌ يغرق بالغرق، وينابيع خمور، ونقراتُ دفوف، وصوت بلابل، وعطورُ وردةٍ في العماء، وغبارُ فرسان يعودون إلى مرمر الصمت.

فكيف إذا كان الصوفيُّ بحجم **ابراهيم الخليل** ولغته. هذا هو، صوفيٌّ مكتنزٌ بلغة الجمر، وفخامة الألفاظ، ورقصات التراكيب، وآفاق الدلالات، يرتدي جلداً أسمرَ يميل إلى الأحمرِ البني قليلاً، وفوق كل ذلك عباءة بدويٍّ نقيٍّ نظيفٍ، يتدحرج في شعاب اللغة وكأنه هو من اخترعها وصاغها وعجنها. صامت في هبوب الغبار، دامعٌ على سيف الصدق. تضيق عليه البوادي ويتلحّف الفرات على مسار زمن صوفيٍّ لا يعلم خطوط نشيجه إلاّ هو. راكنٌ في الحنين والحنان لا يعرف خيوط نسيجه إلاّ هو.

ابراهيم الخليل في شبق أصابعه يفتح لنا الأبواب للدخول إلى قاعة رقصات النبّاذين حيث خمرة اللغة، ونبيذ المعرفة تعبر فينا أشكال الإبداع من شعرية السرد، إلى سردية الشعر، من الغياب إلى الحضور المفاجئ. ومن الداخل إلى غبار الصحارى، ومن الخارج إلى داخل الدم والنبضان وإيقاعات الروح. هو كُثْرٌ، وضوءٌ منتشرٌ على نسيج اللغة:

- **من بالباب؟**

قلت واثقاً:

- **أنت بالباب ما مليك قلبي**

فقال بألفة:

- **مادمت أنت أنا، فادخل يا أنا، فالدار لا تتسع لاثنين، كلٌّ منهما يقول: أنا**

وحين دخلت، غرقت في النور، فعانقني وقال:

- **ادخل الآن في جبّتي؟**

قلت:

- **أليسَ في الجبّة أحد؟.**
- **لا تكترث من الأسئلة يا ولد... فليس في الجبّة جسد.**

قال... فتصاعدت الأناشيد، ونقرات الدفوف، وصوت البلابل وعطر الوردة وضعت في العماء... [كل ما تحت هواء، وما فوقي هواء].

* * *

غرباءُ في استراحةٍ ساخنة

النصُّ الشعري منظومة إشادية تعطي معنىً مكتملاً، مستخدمة اللغة بمستوياتها اللفظية والتركيبية والدلالية، وتعدّد أزمنتها في استخدام العلاقات الحضورية، بما يحقق الوصول إلى عمق الوحدات الإدراكيّة للمتلقي، في مكامن خاصة لا يصلها إلاّ الشعر، وصولاً إلى دهشة اللغة في مقاربتها لمواقع كامنة غير مكتشفة، تنساب إليها مياه الدلالات تماماً كما تحفر في مسرى الأرض البكر. وبالعودة إلى الدلالة وعلاقتها بالمعنى، نلاحظ في **نص محمد خالد الشاكر** إمكانية تشخيص المقصود بعلاقة المستويين المرتبطين بها:

الوطن/ مسافرون/ يرقبون الطريق/ إلى النهاية في حافلة واحدة/.

فالمستوى الدلالي الأول المرتبط والمتطابق مع المعنى يشير إلى أن للوطن نهاية. ولكن في تجربة التاريخ نلاحظ أن الأوطان لا تنتهي. فالمعنى المتطابق مع الدلالة يشي إلى نهايةٍ في حافلة واحدة. والنهاية في اللفظ وبنيته تعني انتقاء الشيء، والانتهاء إلى الفناء. **لكنَّ المعنى المستبطن والقابع خلف المستوى الأول للدلالة يشي بأنَّ النهاية التي قصدها الشاعر، تعني المصير، والصيرورة والسيرورة. "والنهاية" تعني انتهاء مرحلة في صيرورة الوطن للانتقال لبدايةٍ جديدة في الصيرورة التالية.**

الوطن فعل متحرك دائماً لا يركن أهله إلى استراحة إلاّ في الاشتراط السكوني الذي تقتنصه اللغة. فالأهلون والغرباء يختلفون يتجادلون، يأكلون ويشربون، يتبوّلون ويسعلون في الاستراحة حيث يلتقط كلٌّ منهم حالةً ما في الآخر، تماماً كالأصدقاء في الرحلة المدرسية، وكالعاشقين في ليلةٍ باردة، يلتصقان، ويتداخل جسداهما في جسدٍ واحد، بحثاً عن الدفء والحنان، وسخونة الزفير، وحرارة الريق

وبداهة حكايات الجسد. إنّه الحاضنة الحنونة للاختلاف، حيث الشياطين والملائكة في مركب واحد، وعلى خط التماس مع كل أولئك يقف خط العشق على صبّارة الانتظار. في الوطن يتحقق الاختلاف على سارية الوفاء والحب والحنين المزروع فينا بطعم خصال القطا.

في الوطن الواحد "ثقافة اختلاف"، وليس "ثقافة الآخر"، هذه الأخيرة ميزة هامة لثقافة الأوربيين، أما بالنسبة لنا نحن في بلاد العرب ومناطق المشرق، فهناك دائماً شيءٌ مشترك، وحاضنة واحدة تجمع الجميع، نختلف على قاعدتها، وتكون تلك الاختلافات جزئية ثانوية:

/لأن الوطن

كارتعاش التويج إذا بكى

يساقط الندى

/جدلٌ يشبه ثنائية العين والسمع أو الدمع

الصوت والسمع

الذبالة والشمع

فحتى الشياطين والملائكة فيها الكثير من المشترك في وطننا، فيما بينهما، فنحن كما نكون يكون وطننا تماماً **(الوطن، مرآة تأخذ شكلنا)**.

في القصيدة "**الومضة**" نلاحظ تقارباً يصل لدرجة التطابق بين مستويي الدلالة بارتباطها بالمعنى، إلاّ في استثناءات قليلة، كما هو ملاحظ في القصيدة "الومضة" ذات البنية المفتوحة. فالاستبطان خلف الدلالة يحتاج إلى معنى متراكب، أو مركّب، في معظم حالات السياق اللغوي الشعري وهو لا تسمح به تلك القصيدة في أساس بنائها.

بمعنى آخر، تتقارب في هذه القصيدة البنية "العميقة" مع البنية "السطحية" حتى التطابق. وهذا ما نجده في **نص سليمان السلمان** "نثارات مغلقة"، مع أنه يقارب فيه قضايا ذات أبعاد فلسفية بتحميلٍ شعري، أكثر من مقاربة قضايا شعرية بارتدادٍ فلسفيّ:

/مقلة من حجر

لا ترى

غير حمّ الرؤى

في عيون البشر/

فالمقلة الحجرية تصبح أكثر حيويةً مما تراه عيون البشر، التي أصبحت أكثر من حجرية، جامدة، صامتة، ميّتة، شمعية، تحمل شكل العيون فقط ولا ترتقي بحسّها البصري إلى أكثر من الصمم. هذا ما فعلته العلاقات الطفيلية الاستهلاكية الريعية في الإنسان. إما يقفز فوق الواقع في الماورائيات، أو يلحق بثقافة السلعة فيهبط تحت الواقع الموضوعي. إما مهمَّش يضيع في إحداثيات اللا انتماء، أو مرهون لفضل القيمة الطفيلي الريعي... فتفقد العيون بريقها، ويفقد البصر حيويته. فلقتامة الزمان، وحلكة الظلام تنكر حيرة الشاعر خطوها، كلما لاح له كوكبٌ في السماء، في المساء. تلك الحيرة بين الماء والنار، تدفعه ليلاقي صاحبه على قارعة الصباح حيث يرى حلمه بعد أن سقط قلبه في نديٍّ الجراح. وهنا يعود إلى نفسه، حيث الطرف الآخر من المقارنة:

/لا أرى ما يرى صاحبي

في وعاء النجوم

وحدها مقلتي

انغرست في الثرى

فرأت جذرها

غارقاً في شفاه الغيوم/

ليعودَ الشّاعرُ إلى وحدة الخلق وجذره، حيث الطين والماء. ويربطها الشاعر بعلاقة الميتولوجيا التاريخية بجذورها العربية، الثرى – الطين – والماء، حيث خلق الله عز وجل آدم من طين، وجعل من الماء كل شيء حيّ. فمقلة الشاعر انغرست في الثرى، فرأت جذرها غارقاً في شفاه الغيوم.

في ما يلي ذلك يجنح الشاعر المبدع نحو التصوّف، لكن القصيدة "الومضة"، لا تتحمل المقاربة العرفانية في التصوّف، لذلك اتجه نحو الوجدانيات في آلية مقاربة يتطابق فيها التركيب والدلالة والمعنى المرتبط بها مباشرة:

/ومشى النور

منه وفيه...

إليه/.

ثم يستند الشاعر على تركيب موضوعي شاعري:

فمشى ظلّ ريشة

كتبت قصة

فوق صدر الرياح/

ليعود من جديد إلى المسرى الوجداني:

/فاستفق يا دمي

قبل غفوة

لم تغادر بعدها التراب/.

وهكذا ينتقل الشاعر بين موضوعيّة التركيب الأدبي – الشعري، ووجدانية التصوف، حيث يحتمل النص ذلك. وفي ذلك يمكننا القول إن الشاعر سليمان السلمان استطاع المقاربة حتى التطابق أو التداخل بين مستوى الرؤية في النص وفضاء الرؤيا. وهذه السمة البارزة في "نثارات مغلقة" تجعل النصَّ المركّب من "الومضات"، مكتملاً على مستوى

وحدته وبنيته. فالدهشة الموضوعة في خاتمة التركيب، وإن جنحت نحو المعاني المفتوحة، إلاّ أنها تبقى واضحة السياق في متن النص. بمعنى، أن العتبة الموضوعية للتركيب تزيل "الابهام" المحتمل في مسرى النص:

/نسمة من عبير
لا ترى عطرها
سوف تلقى بها
زفرةً
عَبَرَت
في شفاه الضمير/

* * *

/ كيف لي يا قاتلي
ألاّ أرى
ومعك... قربي
ودمي أغفى بعينيك
فأغلقت جفونك
كيف لا... أدعو إلهي
يا حبيبي... أن يصونك/

فمهما قيل عن التصوّف الوجداني وقدرة نصوصه على احتمال الانزياحات المفتوحة، إلاّ أن قدرة الشاعر على "إزاحة" الرؤية في التركيب باتجاه الرؤيا إلى التقاطع أو التطابق، يفتح آفاقاً واسعةً وجديدةً في الشعر الوجداني بمنحاه التصوفي. وكما قلنا سابقاً، إذا كان كل نصٍ يصنع أسطورته الخاصة فيه، فإنّ كل نصٍ أيضاً قادرٌ على حفر مجرى جديد في نسق التصوّف الوجداني، وإن اتجه سليمان السلمان في المقطع الأخير من نصه نحو العرفانيات.

* * *

نثارات المدارات تحت الفاجعة

يربط بن ماجن في مداراته بين التفصيلات اليومية والهمّ والمصير العربيين، متعكّزاً على الحنين لوطن يحمل في ثناياه بقعة لمنفى تتسع رأسه الذي يحمل فراغ الذاكرة في ضباب الاغتراب اللنديّ. ولا يريد من ذلك المنفى أيَّ شيءٍ سوى ألاّ تتسع لأكثر من رأسه، فقد صمتت عيناه على رحلة الغبار المتراكم المتناسل أمام عتمة تتثاءب في وجه الظلام (فراغ، برد، ثلج، ضباب، اغتراب، منفى، غبار، عتمة، ظلام) مفردات تتناسل في المقطعين، الأول، والثاني، ويبدأ كل منهما بجملة اسمية يتبعها بفعل مضارع:

هذا الرأس ← يحمل ← يتسع.
أنا الآن ← أحدّق ← يختفي ← تتثاءب.

فالجملة الاسمية تشير إلى دوام الزمن، واستمرارية الفعل، بما يمكن أن نسمّيه الزمن المطلق، والذي يشير إلى ذلك المضارع المتمم لمعنى دوام الزمن. وكأن الشاعر مرهون دائماً للنفي والاغتراب والغبار، والعتمة والظلام. مقيمٌ هو في الزمن المستمر على أهداب الغربة، فالقادم لا يمنحه أيّ أمل في وقف عجلة هذا الوقت.

في الثالث من مقاطع النّص، يقطع الشاعر مع زمنه الراهن ويعود إلى الماضي حيث أمواج الذاكرة. ربما يبعده دوار البحر عن واقعه المرّ. وهذا استدعى بالضرورة الانتقال إلى الماضي:

/صرت كالسمكة
... حتى جرفتني أمواج الذاكرة
ثم توغلت بها بعيداً
فأسدلت زبدها .../
صرتُ ← جرفتني ← توغلت ← أسدلت.

حتى عندما استخدم الشاعر فعلاً مضارعاً وحيداً في "دوار البحر" فقد استخدمه صلة موصولة لا محل لها من الإعراب. بحيث تصبح السمكةُ التي كانت تعاني من دوار البحر ملقيةً في الماء. وهذا التفصيل في الدوار، يقدم لحلم صيفي يشغل كل المعتوهين الأطفال العرب الذين يحملون ببئر نفط غزير، ووطن عربيّ غير محتمل.

تتقدم تلك الوقائع في الحلم الصيفي عن واقع عربي مرير محتلّ، مهزوم إلى رتابة الزمن المستمر التالي حيث يعود الشاعر إلى المضارع والاسمية في رتابته، وفي نهاية ممرّه:

(أمرُّ، أتفقّد، أشرد، أستحم، ألملم،
أتجوّل، أدخل، يضع، يستريح، أقيس،
أشق، أصطاد، يتعارك، يتبعني، أصعد،
ترمي...)

وصولاً إلى "نجمةٍ متمردة" خاطاً على نصّه الشعري استمرارية معاناته ودوام اغترابه الخانق، أزمنة تتحرك. يحاول بن يونس ماجن أن يتخلص منها بمقاربته الشعرية عبر ألفاظ تحاول أن تقدّم تركيباً يرسم حال أمّة لا تقرأ، فيرفع قبعته أمامها /رغم إنجازاتها الإبداعية/ أمّة تنتحر واقفة، وتحت وسادتها، عبوة ناسفة، تنتظر معجزة، من الأميين الجدد/.

هذا هو الزمن الارهاصي الذي يقدمه لنا الشاعر، عبوة ناسفة، وأميون جدد. ويتابع في طلاسمه المائية حكاياته عن بيوت الرمل التي لا تصلح أن تكون قبوراً للمدّ والجزر، وعن خطه

الذئوبيّ، حيث ينام ويصحو على عواء الذئاب... ولم يحصد سوى تعاويذ الغياب.

* * *

موائد الهباء في بيوت الحنين

عندما نتحدث عن النقد الحديث في الشعر، ونقول إن لكلّ نصٍّ مفاتيحه النقدية، فهو الذي يعطي الناقد جرأة الدخول في مستوياته فهذا يعني الحديث عن الوحدات الكبرى البنائية في النص مروراً بعناصرها ذات الوحدات الصغرى. وهذا يقتضي تفكيك البُنى وعناصرها، ثم الشروع في قراءة عناصر الربط. **فالنص وحدة متكاملة**، ولا يعطي معنىً مكتملاً إن لم تكن وحداته متماسكة ومترابطة في تواشج فني إبداعي يعطي متناً كاملاً متراصاً، ابتداءً من الوحدات اللفظية وصولاً إلى المعنى، مروراً بالوحدات التركيبية والدوال والدلالات. فالصور الشعرية المتراكبة المتراكمة مهما كانت ذات صيغة إبداعية مدهشة، لا تخلق متناً متكاملاً للنص، والمتون والأنساق حالتان غير متطابقتين. **فصناعة الأنساق الإبداعية هي غير خلق المتن المتكامل للنص. كما أن البدايات اللفظية، تحمل ترابطاً مع عناصر التركيب. من هنا يأتي النقد بمقولة الترابط بين بنى النص:**

/تحت هذا الجدار الذي لا ظلال له أستريحُ، الهباء موائدُ من شجر نازلٍ من سماء المرارة، تساقط الكلمات حمائم واهنة، والفضاء نشيجٌ بليد، تعثر في كل هذا الفراغ الذي تحت جلدي، بصلصاله المستعار، قوافي من الغيم تنتابني، ليس في وسعها أن تمرّ على وردةٍ أو جريدةْ، وليس لديها انبهار/

تراكيب شعرية مبتكرة، تتراكب في خمسة مواقع، تصفنا في مقدمة عناصر غير متواشجة: **الجدار، الهباء، الكلمات الفضاء، قوافي**، ويتابع المتلقي تلك البنى التركيبية متظراً ما يربط بينها لاحقاً بعد أن أعدّ منصة الانطلاق لتلقي التواشج الدلالي في اكتمال التركيب فإذا به ينتقل إلى:

تراجع هذا الرماد قليلاً

فكيف للمتلقي أن يربط هذا الرماد وما تلاه من بنية في ما قبل من مستويات في النص؟ فما الرابط بين التراكيب الخمسة في المقدمة أولاً ولنلاحظ:

1- **تحت هذا الجدار... .**
2- **الهباءُ موائد... .**
3- **تساقط الكلمات... .**
4- **الفضاء نشيج بليد... .**
5- **قوافي من الغيم... .**

وحين ننتقل إلى السادس: /تراجع هذا الرماد قليلاً، تقدم حزني إليه وعاتبه مكفهراً: لماذا أراد الرماد ارتياد النهار؟/ لا نجد الرابط مع ما سبق، إلاّ إذا قصد الشاعر أن التراكيب الخمسة المذكورة تشكل (هذا الرماد). صحيحٌ أن هناك شعرية عالية ومبدعة في البنية اللفظية والتركيبية: /تحت هذا الجدار الذي لا ظلال له أستريح/

/الهباء موائد من شجرٍ نازلٍ من سماء المرارة/... الخ لكن الربط لم يكن ناجزاً لاكتمال الدلالات بإشارتها إلى المعنى المقصود. فلو قال الشاعر: تراجع هذا الهباء قليلاً، لترابط النص، في دلالته، وصولاً إلى المعنى المرتبط بها مباشرة، أو لذلك المستبطن خلفها وفي متابعتنا لقراءة المقطع الثاني من النص سنكتشف:

1- **ربما من بدا الريح تفلت....**
حتى على قمة الانكسار.
2- **ببالي... غصونٌ**
مقبرةٌ
موت لغات
حدائقُ
سحابٌ
أسئلة
طيور
ارتطام
نزفٌ... يباس... جرادٌ
ظلام
3- **تكوّرت تحت الجدار السحيق**
أغطي
أغمضت
انحدرت
أقرأ
4- **سراب انهزام، دماءٌ...، نهر أنين، أروقة**
5- **هواجس**
6- **المرارات**
7- **كهفٌ**

أن هناك بُنى تركيبية بديعة رائعة منعزلة كجمل شعرية لا تشكل وحدةً بنائية مترابطة لتعطي نصّاً كاملاً متكاملاً. فالخفافيش تحمل سجيلها الغسقي... شياطين هذا الغثاء المرير... والمرايا محطمة في تلال الوجوم... حذفت الجدار الذي كنت أسفله... (الذي لا ظلال له) واقتحمت بيان الزوابع...

فإذا كان المقصود بالجدار الذي لا ظلال له حيث يستريح الشاعر في بداية نصّه نكون قد حاولنا إعادة اعتماد أوراق نص شعري، وإلاّ بقيت الوحدات كما هي، وإن حاولت الخاتمة إعادة البناء.

وقد يكون ذلك بسبب تدفق عناصر الشعرية العالية الإبداع، بحيث تتراكم البنى التركيبية عبر

صور شعرية بديعة لا يستطيع الشاعر من إخراج دلالاتها إلاّ عبر وقف ذلك التدفق بحالة موضوعية.

ونرى ذلك في بيوت الحنين وسيزيف حيث تتتالى الصور الشعرية بحيث يتصاعد النص عبر تراكم البنى التركيبية في خمسة مقاطع لنكتشف أن ذلك التصاعد يأخذ المنحى الأفقي، حيث يبدو المنفى الداخلي لـ "ديمة القاسم" وكأنه رحلة نفقٍ طويل، مصنوع من منافٍ فرعية تتداخل مع بعضها لتشكّل حلزون النفي الحياتي الدائم

1- /كمسافرٍ للتوّ حط رحاله

فإذا به في غربةٍ أخرى ومنفى

.... من يوم آدم سفرك الموهومُ رحلتك القصيرة/

2- بدلت قافيتي وشكل قصيدتي

وخلعت ثوب سكينتي

... وتناثرت قبلُ الحنان على جبيني...

فتنتقل لتعيد صياغة النص في منحاه الأنثوي حيث نكتشف أن النفي والمعاناة مرهونة للأنثى:

/بعلٌ وصيته عناة

وهل أنا إلاّ الوصية والضحية/

/في كل وجه صبية سترونني وجه الحصاد/

وتختتم نصّها مذكرة المتلقي بأنها أصل الخلق والحياة والانبعاث والخصب والولادة والماء والنماء والبقاء:

/فرعي نماء

جذري بقاء

مذ كنت في رحم الخليقة فكرة

كان الشقاء

حتى رأيت النور وارتسمت خطاي...

بعكس ما الخلاّق شاء

وبدأت أنحت في الفراغ ملامحي

سيزيف أعياني انتهائي

حيث كان الابتداء/

فتعود لتكوين دائرة الخلق، حيث يكون انتهاء ديمة القاسم يكون ابتداؤها.

هذه هي سمة النصوص المتوتّرة المبنية أفقياً، إن كان في **"موائد الهباء"** أو في **"بيوت الحنين"** فإذا نحن انتظرنا البناء الهرمي للنص، نكتشف أننا نعاني من وهنٍ في التلقي والنقد، وإذا كنا ننتظر بناءً شاقولياً من وحدات تركيبية فعلينا حينها أن نبحث عن نصوص أخرى.

النص الأفقي يبدأ متوتراً، يعطيك الدلالة ومعناها في الأفق اللغوي الأول، ثم يشتتك النّصّ عبر شحنٍ متوازٍ، فتلتقط المعنى المكتمل في نفس البناء. ولهذا البناء الشعري، لدى **مجيب السوسي وديمة القاسم** خصوصية تركيبية تعتمد على مطابقة الرؤيا مع الرؤية منذ البنية التركيبية الأولى، ثم يحاول الشاعر بعد ذلك إعطاءك التشخيص الشعري الرفيع والمبدع في نفس مستوى التوتر، دون انتظار ملامح شاقولية في بناء النّصّ.

* * *

لأنك آتٍ .... سأسند ذلك الجدار

في النص الأول لـ **"ليندا عبد الباقي"** ثلاث عشرة محطة، تطول أو تقصر وتنادي فيه بناء نصّها على مقامات الزمن المضارع في نثريات لا يتواشج فيها البناء إلاّ عبر بداية الـ "أنت" – والكاف. ورغم قدرة النّصّ النثريّ على الخوض عميقاً في التفاصيل الذاتية للمخاطب أو للمتكلم، إلاّ أن الشاعرة تميل إلى التعميم في ندائها. حتى عندما تبتعد عن المضارع فهي تستخدم الجملة الاسمية:

مومياء أنا

محنطة بالوعد

حارسة الليل أنا

أتلو ← آجر ← أتصفح ← أهدهد ← سأنتظر ← سأترك/

ويتقطّع النصُّ بهواجس وجدانية تجاه المنادى: الطفل، الصبر، الموت... محاولة تناول رسالة إليه، ففيها من الوجدانيات المبنية على بُنى تركيبية مختصرة بدلالات متطابقة معها تماماً، حتى تمتطي حيرتها وتصعد شهقتها الأخيرة.

في "الصور التي تسند ذاك الجدار" تحاول **ميسون جميل شقير** نقل **"سرورية شعرية"** محاولة بناء جدارٍ من الذكريات. فالجدار الذي تستند عليه الصور، هو تراكم الذكريات التي تصرّ الشاعرة على الافتراق قبل أن يجفّ عقدها. وحتى ذلك الجدار، تبنيه الشاعرة كي تنسى. وكأن الوحدات التذكيرية في النص بُنيت بهشاشة النسيان، واعتمدت في قولها للمخاطب كي يفعل نفس الشيء:

/فلنذهب قبل أن

يجفُّ العقد

ويخدش ما تبقى

من

عنق/
/أعرف صديقي
أنّا سنعبر أيامنا
إلى صور
تسند جداراً هشاً
سميناه الذاكرة
جداراً نتكئ عليه
فقط
كي ننسى...؟!

* * *

كنت أتمنى أن يكون النقد دائماً أوكسجيناً للرئة الشعرية، لكنه أحياناً يكون كمائه (ماء الأوكسجين) حاراً حاداً حارقاً على الجراح لا ليسبب الألم، بل ليشفي الجيد من صديد اللاهوئيات الممرض. نصوص شعرية، تتناوب بين العابرة للأشكال، والنثرية، والموزونة. **لكنها تعطي خارطة مقطعية للشعر العربي. هذا هو أدبنا، مبدع، يحاول دائماً التجديد، واختراق الأشكال التقليدية، وخلق بنى متعددة... .** نتلقاه، نفرح به، نحزن، نلملم غبار لغتنا، ننتظر فرسان اللغة، نشتبك مع النصوص، نبكي، ونغني معاً:

هذا نحن – العربَ – جميلون، رائعون، حنونون، وديعون... بانتصاراتنا، بهزائمنا...

بالأحياء منا، ونصف الأحياء، بالأموات، وأنصاف الأحياء، بالمختلفين، والدهاة، والبغاة، والأنبياء، والشعراء، بالراحلين، والعابرين، والقادمين

بالدمع والدم والأغاني والأمنيات سنبني شعراً ووطناً قابلين للضوء دائماً.

q q

الإعلامي السوري خليل صويلح يفوز بجائزة الصحافة العربية بدبي

إعداد:
هيئة التحرير، صبحي سعيد، فيصل حقي ، رائد وحش*

أعلن في دبي عن أسماء الفائزين بجائزة الصحافة العربية لهذا العام وكانت النتائج على الشكل: خليل صويلح من صحيفة "تشرين" فاز بجائزة الصحافة الثقافية عن عمله:

الشاعر الغاضب والمتمرد والضجر

محمد الماغوط الغياب الرابع

ومحمد أمين المصري من صحيفة "الأهرام" المصرية بجائزة الصحافة السياسية، والصحافة الاستقصائية **أيمن السبسبي** من صحيفة الأهرام المصرية أيضاً. والصحافة التخصصية: **أحمد عطية إبراهيم** من صحيفة **"الشروق"** القطرية، وجائزة الصحافة الاقتصادية **مجدي عبيد** من صحيفة **"البيان"** وجائزة الرسوم والكاريكاتير: **عماد حجاج** من صحيفة **"الإمارات" اليوم** وجائزة الحوار الصحفي **لحسين حسن**، من مجلة **"الفيصل"**.

خليل صويلح

وكان **محمد بن راشد آل مكتوم،** نائب رئيس دولة الإمارات العربية، رئيس مجلس الوزراء، حاكم دبي، قد كرم الفائزين بجوائز الدورة العاشرة لجائزة الصحافة العربية، خلال حفل أقيم في ختام فعاليات أعمال الدورة العاشرة لمنتدى الإعلام العربي.

وعلى غرار السنوات السابقة، لم تكن جائزة الصحافة العربية، بمعزل عن الأحداث المحيطة بها، والتفتت إلى تكريم ضحايا المهنة، الذين فقدوا حياتهم أثناء تأدية رسالتهم. مشيراً إلى بعض رموز تلك المرحلة من شعراء مثلوا في مجموعهم مدارس أدبية مختلفة. واللغة في الموضوع ترتقي إلى مستوى القارئ ذي الثقافة العالية، وتلامس هم القارئ العادي بشكل يخرج الموضوع من حيز المقالات التي تخاطب النخبة فقط، ويدخله في حيز السهل غير الممتنع عن الفهم. ولم يجامل الكاتب الأديب على حساب الموضوعية، فأشار إلى نضوب تجربة **الماغوط** في خريف حياته، العمل في مجمله يجمع بين الرصد والنقد والتحليل والتسجيل لمسيرة **الماغوط**.

وكانت الأمانة العامة لجائزة الصحافة العربية، قد استلمت هذا العام أكثر من 3800 عمل من

مختلف أرجاء الوطن العربي والعالم. حيث شهدت الجائزة منافسة واسعة على كل فئاتها، لترسخ مكانتها كأكبر جائزة وعلى مستوى الوطن من ناحية الانتشار والقيمة المالية.

والجدير بالذكر، أن الفائز السوري **خليل صويلح**، هو المشرف على ملحق **"تشرين"** الثقافي على مدى سنوات طوال، وكان قد بدأ حياته شاعراً، واستقر على كتابة رواية، ميزته وفوزته في جوائز عربية عدة، وبوأته مكانة في أعمال نقدية لكتاب معروفين ومن أعماله الشعرية:

افتتاحيات 1982.

هكذا كان المشهد 1986

اقتفاء الأثر 2001

وفي الرواية: **عين الذئب** أول أعماله وقد صدر عن وزارة الثقافة 1995

وراق الحب 2002.

بريد عاجل 2004.

دع عنك لومي 2006

زهور وسارة وناريمان 2008

سيأتيك الغزال 2011.

وقد رأت لجنة التحكيم المؤلفة من د. **فيصل دراج، بروين حبيب، طارق ا لشناوي، هاني نقشبندي، وعلي عبيد**. إن هذا العمل النقدي: "رصد مسيرة **الماغوط**، ومرحلة مهمة من مراحل الأدب العربي الحديث».

البارودي ـــ الفكر والأدب في خدمه وطنه

*****

مرت في مطلع شهر أيار الذكرى الخامسة والأربعون **لرحيل الأديب والسياسي فخري البارودي** الشخصية الوطنية العريقة التي شهدت على مرحلة مفصلية من التاريخ العربي المعاصر وتركت بصمة لا يمكن نسيانها في العمل الوطني والقومي كما في مجالات الفكر والأدب. ولد **البارودي** في دمشق عام 1887 ليعيش طفولته وشبابه في مرحلة شهدت حالة من النهوض والوعي وبداية تجذر الفكر القومي وانكشاف معالم المؤامرات الخارجية على الوطن والأمة.

بعد تخرجه عام 1908 من المدرسة الثانوية برز إبداعه واشتغاله على المسألة الوطنية والقومية فأسس مع صديق له جريدة هزلية تحت اسم (حط بالخرج) والتي كانت تنطق باللهجة العامية وتتناول الأوضاع بأسلوب ساخر إلى أن سافر إلى فرنسا حيث اطلع على الحضارة الغربية وأفاد من تجربتها العلمية والفكرية.

لكن تلك الإقامة لم تطل حيث عاد إلى دمشق مع اندلاع الحرب العالمية الأولى ليشارك كضابط احتياط في قتال المستعمر الإنكليزي في فلسطين حيث تم أسره في معركة بئر السبع وسجنه في قصر النيل بالقاهرة لكن روحه القومية التي تشربت تفاصيلها في دمشق أبت إلا أن ينضم إلى صفوف الثورة العربية الكبرى بعد الإفراج عنه في القاهرة فكان من أوائل المشاركين في مقاومة الاحتلال الفرنسي في معركة ميسلون. **بعد دخول الاحتلال الفرنسي إلى دمشق اعتقل البارودي بسبب دوره في نشر الوعي الوطني وسجن في قلعة دمشق لكنه واصل نشاطه السياسي القومي منذ لحظة إطلاق سراحه من خلال عمله في الصحافة إلى جانب عمله كنائب في البرلمان عام** 1932. **برز البارودي** في تلك المرحلة من خلال الصحافة التي لعبت دوراً في التحريض ضد الاحتلال وبث روح الثورة ثم أنشأ مكتباً لنشر الوعي والدعاية للقضايا الوطنية سماه مكتب **البارودي** لخدمة القومية العربية وقد انضم إليه رجال الكتلة الوطنية التي أصدرت عام 1936 بياناً باسم الشعب السوري ضمنه ميثاق الأمة القائم على أمانيها وحقها بالوحدة والاستقلال. إثر ضغط الفرنسيين عليه لجأ البارودي إلى الأردن فأقام فيها حتى عاد إلى دمشق عام 1947 وانتخب نائباً في البرلمان السوري إلا أنه لم يستمر طويلاً في العمل البرلماني فاعتزل السياسة عام 1948 وعكف على التأليف وحفظ التراث الموسيقي والأدبي واستمر بهذا العمل حتى وفاته مطلع شهر أيار عام 1966.

وإلى جانب وطنيته الأصيلة والمتجذرة فإن الكثير من معاصري **البارودي** يؤكدون على حضور الفكر القومي عنده والذي عبر عنه في مقولاته وكتاباته ولاسيما في شعره حيث نلحظ دعوته إلى الوحدة العربية من خلال قصيدته (بلاد العرب أوطاني) كما تنبه مبكراً إلى القضية الفلسطينية التي وضع فيها كتاباً كاملاً يصف فيه الحالة العربية وخصوصاً الفلسطينية. من أهم مؤلفاته مذكرات الشرطي ــ كارثة فلسطين ــ **مذكرات البارودي** ــ المجموعة الشعرية تاريخ يتكلم ومجموعة قلب يتكلم ــ المعجم الموسيقي ــ المعجم الشامي ورددت الأجيال قصيدته الشهيرة **بلاد العرب أوطاني** التي أصبحت

من أهم معالم التراث الشعري والفني القومي والتي نبهت إلى المسألة القومية بوضوح ورفض الحدود والتجزئة حيث لحنها محمد فليفل.

***

تحمس للقومية العربية ودعا إلى الوحدة الكبرى

انتقل إلى مثواه الأخير بداية شهر أيار 2011، **الناقد والأديب السعودي عبد الله عبد الجبار**، مؤلف كتاب «**التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية**» وقد أصبح كتابه فور صدوره في 1959 مرجعاً مهماً وأساسياً لا غنى عنه، للإلمام بالتحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية في السعودية في تلك الفترة الباكرة. وشكل الكتاب، مرآة لصاحبه وللحقبة التاريخية التي عاش في كنفها، فعكس التأثيرات التي ألقت بظلالها على المؤلف الشاب، من الناحية الفكرية والتاريخية المرتبطة بمناهج النقد وطريقتها في قراءة النص على ضوء معطيات الواقع. ويؤكد النقاد أنه على رغم صدور الكتاب في مرحلة باكرة، فإنه نمّ عن آلية تفكير شغوفة بالمنهج العلمي والمقاربة السوسيوثقافية، وعبر عن جرأة سياسية وفكرية، فضلاً عن معرفة واسعة ومتداخلة. وقد رأى المهتمون بالأدب، الكتاب رائداً في مجاله وعلامة فارقة، جمع فيه **عبد الجبار**(1919–2011) خلاصة خبرته النقدية، التي اكتسبها خلال عيشه في القاهرة، فتتبع ظهور تيارات في تجارب الشعراء السعوديين، كشفت بدورها عن حضور للأفكار الحديثة في قلب الجزيرة العربية، التي لم تكن قريبة الصلة مما يعتمل في الثقافة العربية، على المستوى السياسي والفكري والأدبي، ما دفع ببعض النقاد والباحثين إلى أن يعتبروا **عبد الجبار من رواد علم الاجتماع الأدبي، «الذي يهتم بدراسة المؤثرات الاجتماعية والتاريخية والحضارية والبيئية على الأدب، الذي تنتجه بقعة من بقاع الأرض»**، بحسب الناقد **نبيل راغب** في دراسة مهمة له حول عبد الجبار، نشرت في المجموعة الكاملة التي صدرت قبل وفاته بسنوات. وأكد **راغب** أن الناقد «ليس مجرد محلل أو مفسر للأعمال الأدبية والفنية، «بل هو قائد فكري بمعنى الكلمة، قائد يسعى لصياغة وجدان أمته وفكرها».تحمس **عبد الجبار**، أثناء إقامته في مصر، للقومية العربية ودعا إلى «**الوحدة الكبرى**»، وترك نفسه للتيارات الفكرية والسياسية، لتؤثر فيه وتعمق من رؤيته . حوّل شقته في «الجيزة» إلى صالون ثقافي، راح يستضيف فيه مفكرين ومثقفين لهم مواقف فكرية وسياسية. رحل إلى بريطانيا، وهناك عاش حياة متواضعة، وحتى ينفق على نفسه اشتغل معلماً لأبناء الجاليات العربية، وبقي كذلك إلى أن اختير ليؤسس أول مدرسة عربية في لندن وأوروبا، تابعة للسفارة السعودية في لندن .

عاش عبد الله عبد الجبار وحيداً ردحاً طويلاً من الزمن، مداوماً على القراءة والكتابة وتأمل العالم من حوله، ولم يتزوج ولم يكوّن عائلة، وبقي عازباً طوال حياته التي امتدت إلى أكثر من تسعين سنة. عاد عام 1978 إلى السعودية ليتم تعيينه مستشاراً لجامعة الملك عبد العزيز التي كانت في بداية عهدها، حتى أنه لم تكن تتوافر بها مكتبة للطلاب، فتبرع بمكتبته الضخمة لطلاب الجامعة. ولم يدم به الحال فيها سوى عام واحد، إذ آثر التفرغ للكتابة الفكرية والنقدية في الصحف، وحينها حوّل منزله إلى صالون ثقافي يفتح أبوابه أسبوعياً للمثقفين والكتاب. غير أنه عاد وعمل مستشاراً لشركة تهامة للنشر والتوزيع، والتي لعبت دوراً مهماً في صناعة الكتاب الأدبي السعودي وانتشاره، وكذلك عرفت بأهدافها التنويرية .أصدر **عبد الله عبد الجبار** عدداً من الكتب، لم تنجُ من التأثر بالتيارات الفكرية والأدبية التي شهدتها الثقافة العربية في تلك الحقبة، ومنها «أمّي» (1954) ومسرحية «**الشياطين الخرس**» (1954) وكتاب «**الغزو الفكري**» 1974. يرى النقاد أن عبد الجبار لا يقل في أهميته عن المدرسة التي ينتمي إليها **محمد مندور ولويس عوض**، وغيرهما ممن اهتموا بتيار النقد الواقعي في تلك الفترة، «ولكن للأسف أننا في العالم العربي مصابون بثنائية المركز والهامش، فإن تعتيماً كبيراً مورس على الأستاذ وكتابه في مصر».

***

سجال أميركي حول كوشنر المسرحي اليهودي المعادي لإسرائيل

انتهى أسبوع **توني كوشنر** الكاتب المسرحي، بإعادة اسمه الى لائحة الفائزين بدكتوراه فخرية من جامعة «سيتي» في نيويورك بعد أن شُطب اسمه

بسبب آرائه المناهضة لإسرائيل. وكان قد اجتمع مجلس الأمناء في «سيتي يونيفرسيتي أوف نيويورك» أوائل شهر أيار للمصادقة على أسماء المرشحين للتكريم في كلية جون جاي للعدالة القضائية، لكن **جفري وايزنفلد**، المصرفي والمستشار السابق في الحزب الجمهوري، اعترض على ترشيح **كوشنر** اليهودي مثله، مستشهداً بأقوال أقوال له، **منها إن إسرائيل قامت على التطهير العرقي**. وذكر **وايزنفلد** أن **كوشنر** يهاجم الجيش الإسرائيلي، ويدعو إلى مقاطعة إسرائيل، ودعا أعضاء المجلس إلى الأخذ في الاعتبار وجودها بين جيران معادين كلهم تقريباً للمرأة والمثليين والمسيحيين، ونال موافقة سائر أعضاء مجلس الأمناء على سحب ترشيح الكاتب للدكتوراه الفخرية.أثار القرار ضجة تعدّت الأكاديميين والإعلام إلى الرأي العام، وحمل عاملون في الجامعة لافتات تأييد للكاتب لدى العرض الافتتاحي لعمله الجديد «**دليل المثلي الذكي الى الرأسمالية والاشتراكية مع تفسير للإنجيل**» ليلة الخامس من أيار (مايو). وأعلن ثلاثة فائزين سابقين بالدكتوراه الفخرية من الكلية نفسها عن تخليهم عنها وهم: **باربرا إرينرايك**، الصحافية الناشطة، **ومايكل كننغهام**، الحائز **جائزة بوليتزر** عن «**الساعات**»، والمؤرخة **ألن شريكر**. كتبت الأخيرة إلى الجامعة تحتج وتستفهم عن طريقة إعادة شهادتها، في حين قال **كننغهام** إنه صدم وذعر حين سمع عن المعاملة التي تعرّض لها كوشنر. «إن رفض منحه الدكتوراه الفخرية لأن أعضاء معينين في مجلس الأمناء يخالفونه الرأي السياسي هو اتهام صاعق لحرية التعبير التي دافعت الجامعة عنها دائماً». واستغربت صحيفة «**نيويورك تايمز**» امتناع الأكاديميين الكبار في الجامعة عن الدفاع عن **كوشنر**، وقالت إن على **وايزنفلد** الاستقالة بعدما ذكر لصحافي فيها أن بعض الفلسطينيين ليسوا بشراً . أذهل طلب **وايزنفلد** كتاباً وأكاديميين إلا كوشنر الذي اتهم **وايزنفلد** بتشويه آرائه ومجلس الأمناء بالتشهير به، وقال إنه فخور بكونه يهودياً. استغرب اتخاذ «قرار قائم على التشهير» من دون منحه حق الدفاع عن نفسه، وقال إن حدوث ذلك في نيويورك يشعره بالاشمئزاز. ذكر أنه لن يقبل التكريم في حال تراجع المجلس عن قراره، وأنه لم يكتب يوماً عن قيام إسرائيل من دون دعم حقها في الوجود. «أؤمن بفائدة النقاش المطلقة، لكنني أشعر أن صمت بعض اليهود وامتناعهم عن توجيه الأسئلة يضرّان بحياة الشعب اليهودي». كان الكاتب عضواً في المجلس الاستشاري لـ «صوت السلام اليهودي» الذي أيّد حق الناشطين في استخدام الخيارات الكاملة من مقاطعة وفرض عقوبات ضد إسرائيل، لكنه نفى أن يكون دعم مقاطعتها شخصياً. لم يبالِ **وايزنفلد** بالضجة، ونعت **كوشنر** بـ «الأصولي» في مدونة له على الموقع الإلكتروني اليهودي «ألغماينر ». دعا أكاديميون وموظفون في الجامعة الى التراجع عن القرار، فأعلن **بينو شميت**، رئيس مجلس إدارتها والرئيس السابق لجامعة ييل، عن تصويت جديد في شأن تكريم **كوشنر**. قال إن رأيه السياسي في هذه الحال لا يختلف كثيراً عن رأي **وايزنفلد**، وإنه كان اتفق معه لو كان من الملائم أخذ وجهات النظر السياسية في الاعتبار. لكن لا يصح التأثر بالسياسة، أضاف، لدى منح الشهادات التكريمية إلا في الحالات المتطرفة، وإن اقتراح إحداها للسيد **كوشنر** هدفه الاعتراف بموهبته الفائقة ومساهمته في المسرح الأميركي. ذكر أن شطب اسم الكاتب افتقر إلى العدالة، لأن وقوعه في اللحظة الأخيرة ألغى فرصة البحث والتحضير لعرض متوازن، وأنه متفق مع رئيس الجامعة على أن إعادة التصويت واجب. دعا الرئيس شميت إلى اجتماع اللجنة التنفيذية لمجلس الأمناء التي لا تضم **وايزنفلد**، فصوّتت لمصلحة منح **كوشنر** دكتوراه فخرية في حفلة التخرج الشهير. **كوشنر** نفسه واجه «**منظمة أميركا الصهيونية**» التي نشطت وفشلت ضد قرار جامعة برانديز في ماساتشوستس منحه دكتوراه فخرية في 2006 احتجاجاً على نقده سوء معاملة إسرائيل للفلسطينيين.

نال **توني كوشنر** (54 عاماً) جائزة بوليتزر في 1993 عن «ملائكة في أميركا: فانتازيا مثلية عن مواضيع وطنية» التي يدوم عرضها سبع ساعات وتضم خمسين مشهداً، واشتهر منذ الدراسة الثانوية بولعه بالنقاش السياسي. كتب مع إريك روث سيناريو فيلم «ميونيخ» الذي أنتجه وأخرجه **ستيفن سبيلبرغ**، وتناول عملية منظمة «**أيلول الأسود**» التي قتلت أحد عشر رياضياً ومدرباً إسرائيلياً في ألعاب ميونيخ الأولمبية في 1972. قتلت الشرطة الألمانية خمسة أفراد وأسر الثلاثة الباقون من المنظمة، وردّت إسرائيل بعمليات وغارات واغتيال كل من اشتبهت بضلوعه في العملية. **كوشنر** متزوج من **مارك هاريس**، رئيس تحرير صحيفة «إنترتينمنت ويكلي»، وعرضه الجديد «**دليل المثلي الذكي** » يستمر ثلاث ساعات وأربعين دقيقة، وكان رواية حوّلها مسرحية عن سبعيني شيوعي ينوي الانتحار ولديه ثلاثة أولاد أكبرهم مثلي.

***

جدل الكتابة بالفرنسية والهوية في لبنان

يعود تاريخ اللغة الفرنسية في لبنان إلى القرن الثامن عشر حيث بدأ انتشار مدارس الإرساليات

الأجنبيـة، وقـد أثـر واقـع تفكـك الإمبراطوريـة العثمانية وانتظار الغرب الفرصة المناسبة ليقضي على "الجسم المريض"، على نخبة من المثقفين اللبنانيين الذين استقروا في فرنسا هرباً من الحكم العثمـاني. وأخـذ هـؤلاء ينـادون بالاسـتقلال عـن الدولة العثمانية مطالبين بالدعم من فرنسا "حامية الحريات"، وفي عداد هذه النخبة أدباء حازوا على مكانـة هامـة فـي تـاريخ الأدب الفرنكفوني، نـذكر منهم **شكري غانم ونجيب عازوري**. وقد شـهدت الروايـة اللبنانيـة إنتاجـاً وفيـراً باللغـة الفرنسـية، فبـرزت أسـماء عـدة بينهـا **فينـوس خـوري غاتـا، وليلى بركات، وألكسندر نجار، وأمين معلوف، وغسان فواز وجاكلين مسابكي**. وكانـت الفكـرة المشتركة التي تجمع بين هؤلاء الكتاب هي رفض الحرب، والإيمان بالإنسان كقيمة أساسية وبدور المثقـف كداعيـة حـوار بـين الشـعوب المختلفـة. وتنقسم الكتابة الشعرية الحديثة باللغة الفرنسية إلى تيارين: **أولها ما يسمى بشعر التجربة، ونجده في أعمـال ناديـا تـويني وأندريـه شـديد**، أمـا الثـاني فتغلب عليه النزعة الفكرية، ويتجسد خاصـة فـي

أعمال **صلاح ستيتية وجاد حاتم**.ويعتقد الـبعض أن الكتابـة بلغـة أجنبيـة مـرده الشـعور بالدونيّـة والقصور اللذين لا يزالان يسيطران على فريق مـا، فالكتـاب المكتوب بلغة فرنسـية أو إنجليزيـة يُنظر إليه على أنه نفيس ومهم، وهي عقدة خطيرة يجـب القضــاء عليهـا. ويـرى رئـيس اتحـاد المؤسسـات الإسـلامية فـي لبنـان **د. محمد علي ضناوي** أنـه **"لا مـانع من لجوء بعض اللبنانيين إلـى الكتابـة بالفرنسـية، ونشـرها فـي البلـدان الفرانكفونيـة، لكـن المستغرب أن يكتـب بعـض اللبنانيين بالفرنسية من حيث المبدأ، حتى إذا ظهر الكتاب بالفرنسية عُمد إلى تعريبه أو تكليف دار نشر أو كاتب آخر بالتعريب، أملاً في إيجاد جمهور من القراء العرب من لبنانيين أو سواهم، وذلك مرده إلى الشعور بالدونية أمام الآخر"**. ويضـيف "الأمـة التي تلجـأ إلى الكتابـة بلغة غير لغتها دون ضرورة هي أمة تشكو العجز والتبعية إضـافة إلـى أنهـا ناقصـة لتراثهـا، ويتوجـب علـى مفكريها ومسؤوليها العمل على إزالـة هذه التبعيـة

دون أن يعني ذلك عدم تعلم لغة ثانية وإتقانها كتابة ومحادثـة".أما المحامي والشـاعر **كرامي شلق** فيرى أن فـن الكتابـة بلغـة مـا، لا يـأتي اختيـاراً إنمـا نتيجـة إتقان لتلك اللغة والاطلاع على فكرها وآدابها وتراثها وفنها. ويؤكد أن اللبنانيين بـارعون فـي إتقانهم لأكثر من لغة لانفتاحهم على ثقافات العالم لا سيما الفرنسية منها منذ أوائل القرن العشرين وفـي فتـرة الانتـداب الفرنسـي لاعتبـارهم الخـاطئ أن فرنسـا هـي **"أمهـم الحنـون"** وسـوف تحمـيهم مـن خطـر **"العثمنـة"**. وأضـاف "إننـي مـع الكتابـة بـأي لغـة كانـت شـرط أن أنقل مشـاعر ومعانـاة أمتـي ووطنـي وديني وانتمائي للغـة الضـاد، لـذا فـإن الخطـورة الحقيقيـة تكمـن فـي التحدث بلسانك والتفكير بلسان قوم آخرين، كمـا هـو حاصـل مـع بعـض الأدبـاء والشـعراء والمفكـرين اللبنـانيين". أزمـة الثقـة بالكاتـب اللبنـاني الفرنكفوني والنظرة الاتهامية التي تقذف في وجه الفرنكفونيين يـرد عليهـا أدبـاء هـذا التيـار بكثيـر مـن الاسـتهجان والرفض، وهـو مـا كانـت تعبـر عنـه الشـاعرة اللبنانيـة الراحلـة **ناديا تويني** (1935-1983) بقولها **"نحن متهمـون بأننـا نتـاج جيـل ترعـرع تحت الاستعمار الفرنسـي وبأننـا صنيعة مـدارس الإرسـاليات الأجنبية"**. وتوضح **تويني** في دفاعها عن فرنكفونيتها "إن اعتمادنـا الفرنسـية كلغـة إبـداع نتـاج اختيـار واع وحـر، ولا يعنـي قطعـاً رفضـنا لهويتنـا اللبنانيـة والعربية، بل على العكس من ذلك، فنحن نسعى إلى بلـورة هـذه الهويـة وإلـى التأكيد عليها وتفعيلها عن طريق التعبير عنها باللغة الفرنسية التـي تـؤمن لهـا وسيلة لتعرّف عن نفسها أمام الشعوب التي يجمعها عشـق الكلمـات ذاتهـا والتـي تـدخل فـي علاقـة أخـذ وعطـاء هـي فـي الواقـع الغايـة العميقـة مـن كـل ثقافة".وليس بعيداً عن ذلك عبّر **أمين معلوف** عن هذه الأزمة، حين فاز **بجائزة غونكور** -أرفع الجوائز الأدبيـة بفرنسـا - عـن روايتـه **"صخرة طانيوس"** الملتصقة بتاريخ المجتمع اللبناني في القرن التاسع عشر.أما الأديبة والروائية اللبنانيـة **هيام يارد** -التي فـازت بجـائزة "فينـيكس" للعـام 2009، وتمـنح إمـا لكاتـب لبنـاني يكتـب بالفرنسـية وإمـا لكاتـب فرنسـي يكـون لبنـان موضـوع كتابـه- عـن كتابهـا "تحـت العريشة"، فتقول "الكتابة هي أن أكتب ذاتي، وأنقل تجربتي ونظرتي للحياة، إلى القرّاء، فأنـا فـي وعيـي أكتب باللغـة الفرنسـية التـي أتقنهـا، إلا أننـي أتـنفّس ثقـافتي العربيـة اللبنانيـة فـي اللاوعـي، فـأعبّر عـن مخزونـي المعيشـي فـي المـوت والغيـاب والجمـال والحياة". وتضيف يارد **"أنا أجعل الفرنسية لبنانية، لأنها تعكس لبنانيتي، أنا امرأة عربية مئة بالمئة ولا أتنكّر لعروبتي إلا أنني أكتب باللغة الفرنسية، وخير دليل على ذلك ما جاء في آخر أعمالي وهو نصّي المفتوح للجدة على أحداث تاريخية كبيرة من حروب واجتياحـات عاشـها اللبنـانيون إضـافة إلـى القضـية الفلسـطينية التـي تهـزّ العـالم بأسـره"**. بـدوره يقـول

المستشار الدولي في التنظيم الإداري والأستاذ الجامعي والصحافي، **مصباح مقدّم** إن الفرانكفونية تساهم بتسريع الإنتاج الفكري وتوفر له إمكانيات النشر والتفاعل.واعتبر أن استخدام اللغة الفرنسية يفتح باب التكامل لطالبي العلم بين الدول الأعضاء، من البلدان المتقدمة والنامية، ويشير إلى مساهمة المنظمة الدولية للفرانكفونية في دعم الإنتاج الأدبي والفني وتوفير بيئة حاضنة لتبادل العلم والمعرفة".

***

دمشق القديمة وكنوزها الدفينة

ترسم الكاتبة البريطانية **بريجيت كنان** في كتابها (**دمشق القديمة وكنوزها الدفينة**) المترجم إلى العربية، والصادر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، ملامح أصالة وعراقة تراث مدينة دمشق القديمة وما تخفيه من تحف معمارية نفيسة بين حاراتها وأحيائها وبيوتها التقليدية ونفائسها المخبأة خلف جدرانها. ويمثل الكتاب الذي قام بترجمته **محمد علام خضر** وجاء في نحو 250 صفحة من القطع الكبير وثيقة تاريخية لكل المهتمين بالتراث المعماري لكونها تشكل بحثاً علمياً وفنياً في الأجزاء المخبأة من الجماليات المعمارية لدمشق تكاملت مع الصور المعبرة للبيوت والباحات والنوافير وأعمال التزيين والزخرفة التي التقطها المصور **تيم بيدو** إضافة إلى المصورات المنتقاة والمتناسبة مع بناء هذا الكتاب.

وتثير المؤلفة **كنان** من خلال كتابها بشكل غير مباشر مسألة أهمية الحفاظ على دمشق التي تجمع مزايا عدة فعدا عن كونها مدينة الأسواق والطرق التجارية فهي مدينة الصحراء والغوطة ونهر بردى والجامع الأموي، وبالتالي فهي توجه دعوة للعالم لزيارة أقدم مدينة مأهولة في التاريخ من خلال إثارة اهتمام الجميع ليشاهدوا ما أنجزته يد الإنسان السوري من جمال. وتؤكد **كنان** هذا الأمر في مقدمة كتابها حيث لمست روعة هذه المدينة القديمة عندما سكنتها وقالت: وجدت نفسي أقع في غرامها وخفق قلبي لها حين دخلت لأول

مرة إلى أحد البيوت الدمشقية الكبيرة في الجزء القديم من المدينة. ونفت **كنان** أن تجعل من نفسها عبر هذا الكتاب باحثة أو مؤرخة إنما أرادت حسب قولها إعداد عمل أكاديمي يهدف بالتعاون مع المصور **بيدو** لإعطاء من لا يعرف مدينة دمشق القديمة وبيوتها التقليدية الرائعة لمحة عن الأعاجيب والنفائس المخبأة خلف جدرانها التي تكاد تكون خالية المعالم من جهتها الخارجية إضافة إلى عرض خلفية موجزة من أجل طرح الموضوع على أحسن وجه. يشار إلى أن **كنان** شغلت مناصب رفيعة في صحيفة صاندي تايمز ومجلة نوفا والأوبزرفر حيث بدأت العمل كصحفية مستقلة منذ 1977 ومن أشهر مؤلفاتها كتاب (**رحلات في كشمير**). أما المصور **بيدو** فهو مهتم بتصوير فن العمارة والتصميم المعماري أمضى عاماً كاملاً في توثيق حياة الصحراء في شرق إفريقيا وعمل لمصلحة عدد من المجلات المختصة بالتصميم والديكور ومن آخر أعماله كتاب (**رحلات السفاري**).

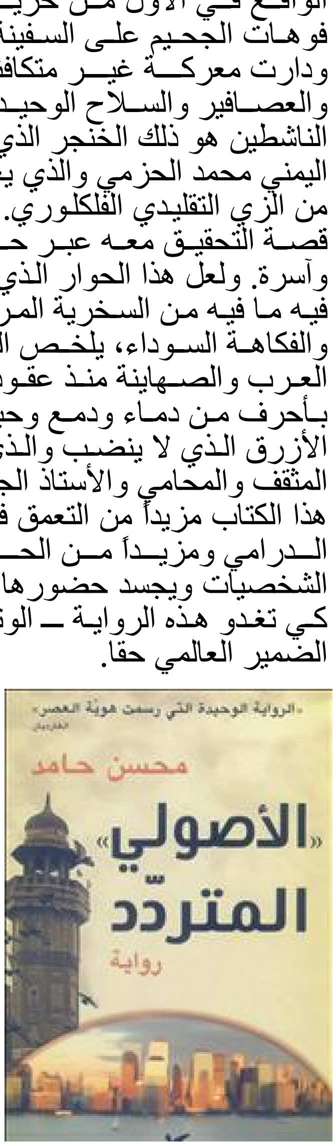
***

حوار الصقور والعصافير

عُرف **هاني سليمان** مناضلاً الطفولة ، منذ المظاهرات التضامنية مع تأميم قناة السويس الى مظاهرات التضامن مع ثورة الجزائر مع فيتنام ثم مظاهرات الحركة الوطنية اللبنانية المتضامنة مع القضية الفلسطينية. تلك القضية التي بقيت ولا تزال شعلة حية في وجدان **هاني** ومواقفه وتحركاته. كان **هاني** مشاركاً وناشطاً في مقدمة الصفوف. وهذه الطليعية الريادية النضالية دفعته، ومن خلال مهنة المحاماة، إلى الدفاع عن المناضل **الياباني اوكاموتو وعن كارلوس** في سجنه في باريس، دفعته أخيراً إلى خوض الإبحار إلى غزة مرتين. في المرة الأولى لم يصب بأذى كبير. أما في المرة الثانية فقد اخترق الرصاص الإسرائيلي ساقه اليمنى، بعدما تعرضت سفينة الحرية التركية **«مرمرة»** لمجزرة ارتكبها الكوماندوس الإسرائيلي ضد عدد من الناشطين العرب والأتراك والأوروبيين على متنها. هكذا جاء **«كتاب 60 دقيقة هزت العالم»** رواية **لهاني سليمان** للمجزرة وللرحلة ــ الشهادة البطولية المعمدة بالدم.

قد تنطوي تسمية هذا الكتاب على المبالغة، لأن الحادثة بقيت بلا إنجاز تاريخي كبير، ولكنها مبالغة مبررة لأن الضمير العالمي لم تهزه نكبات وكوارث

مثلما هزته تلك المجزرة التي تعرض لها فريق السفينة التركية. هي رواية حية ودرامية أبطالها أتراك وعرب وأوروبيون وناشطون يهود.. والى جانب **هاني**، هناك المطران **هيلاريون كبوجي**. كذلك يستذكر حكايات أبطال منهم الناشطة **راشيل كوري التي قضت تحت جنازير الدبابات الإسرائيلية. وهكذا قرر هاني ان يمتشق سلاح القلم ليرد على سلاح الرصاص الذي استهدفه واستهدف رفاقه الأتراك**. في هذا الكتاب أصبحت غزة على «**مرمى حجر**» بعدما كانت على «**مرمى بصر**». لكن السفينة الثانية لم تصل أيضاً إذ لا يصل الحبيب الى الحبيب في غزة إلا أسيراً أو شهيداً. كان **هاني** يحب أن يسمي قصته عن المحاولة الثانية «معركة ذات الصواري» حين اشتبكت في معركة بحرية صواري المسلمين بصواري الروم، وانتصر العرب آنذاك. لكنه فضل تسميتها «60 دقيقة هزت العالم»مستوحياً كتاب الناشط الأميركي **جون ريد** عن الثورة البلشفية «**عشرة أيام هزت العالم**». طبعاً يدرك هاني الفوارق والأبعاد بين الحدثين والظروف والأحوال المتغيرة.. وفي الرابعة من فجر الاثنين الواقع في الأول من حزيران 2010 انفتحت فوهات الجحيم على السفينة التركية «مرمرة» ودارت معركة غير متكافئة بين الصقور والعصافير والسلاح الوحيد الذي كان بحوزة الناشطين هو ذلك الخنجر الذي يزين خصر النائب اليمني محمد الحزمي والذي يعتبر في اليمن جزءاً من الزي التقليدي الفلكلوري. يروي الكاتب **هاني** قصة التحقيق معه عبر حوارات حادة وبليغة وآسرة. ولعل هذا الحوار الذي كتبه **هاني** بأسلوب فيه ما فيه من السخرية المرة والقسوة والكبرياء والفكاهة السوداء، يلخص الحوار الجاري بين العرب والصهاينة منذ عقود. حوار كتبه **هاني** بأحرف من دماء ودمع وحبر يشبه لون البحر الأزرق الذي لا ينضب والذي سال فيه دم **هاني** المثقف والمحامي والأستاذ الجامعي. لكن، يستحق هذا الكتاب مزيداً من التعمق في التوصيف والسبك الدرامي ومزيداً من الحوار الذي يستنطق الشخصيات ويجسد حضورها التاريخي والنضالي، كي تغدو هذه الرواية ــ الوثيقة عملاً أدبياً يهز الضمير العالمي حقا.



***

صندوق التأملات والبراهين

عن «شركة المطبوعات للتوزيع والنشر» اللبنانية صدرت رواية «**الأصولي المتردد**» للكاتب الباكستاني **محسن حامد** (ولد عام 1971 في لاهور)، كتب أول روايتين له وهو لا يزال طالباً في جامعتي برنستون وهارفارد للقانون، عمل بعدها مستشاراً إدارياً في نيويورك ولندن. روايته الأولى صوّرت فيلماً سينمائياً ونالت جوائز عدة. قالت الغارديان عن «**الأصولي المتردد**» بأنها الرواية الوحيدة التي رسمت هوية العصر، وقد فازت بالعديد من الجوائز، ورشحت لجائزة بوكر للرواية، كما سجلت مبيعات خيالية وأصبحت ضمن الروايات الأكثر مبيعاً. **حامد** يكتب حالياً مقالات متنوعة في الغارديان ونيويورك تايمز وواشنطن بوست وفاينانشال تايمز، وغيرها. يؤكد النقاد بأنها رواية ذكية في حبكتها، فيها يحكي بطلها، الشاب الباكستاني الذي يعيش في نيويورك، يومياته وغرامه والفخ الذي وقع به إثر حدث تفجير البرجين في 11 أيلول /سبتمبر/، إلى مستمع وهمي، كما لو يكلّم نفسه، كاشفاً دواخل وأسرارا قد تمتنع عن القارئ من دون هذه الحبكة البسيطة والذكية في آن. «الأصولي المتردد» لا تكتفي بحبكتها الذكية، بل ينسحب هذا الذكاء بلغة بسيطة وصادمة في صدقها، على كل ما يشاهده ويعيشه البطل ذو اللحية التي تستفز الأميركي العادي، وتأسر حبيبته «إيريك» الواقعة في حبه. رواية معاصرة بأحداثها وأدواتها، تحكي قصة شاب باكستاني طموح يتحدّر من أسرة مرموقة، يهاجر إلى الولايات المتحدة، ملاذ الحالمين بعالم أرقى! نجاحات لافتة يحققها البطل على الصعيد المهني والاجتماعي والغرامي، حتى تقع أحداث 11 أيلول/ سبتمبر، فتنقلب الأمور، كما لو الطائرتين اللتين فجّرتا البرجين، فجرّتا في الوقت عينه المصير المهني والعاطفي للشاب، في ما يُشبه لعنة حلّت عليه، لعنة 11 أيلول التي حلّت على الكثيرين من العرب البعيدين عن غاية الحدث وسببه. رواية محبوكة رواية مشغولة بمكر، يحصل فيها القارئ على متعة الانتقال بالزمن ومشاركة الكاتب كل تفاصيل أو تداعيات الأحداث، خصوصاً بعد انهيار البرجين إثر تفجيرهما. «الأصولي المتردد» رواية مؤثرة، كتبها حامد في حالة عقلية مختلفة عن أغلب الكتّاب الذين سبق لهم تناول الحدث، وسارت كتابتها بسرعة أيضاً مبتدئة من عشية ذلك التفجير، وانعكاساته على «البطل» او الكاتب نفسه صبيحة اليوم التالي. الرواية وإن تبدو في الشكل تعاني من الارتباك، إلا أنها مبنية على شكل منهجي، وشكل متجانس بؤرته الموضوع الواحد (حادث التفجير) تُسرد تداعياته بالإيقاع ذاته في كل الرواية، وبأسلوب واحد ولاهث. هناك قصة الحب التي بدت موظفة جيداً، للتأكيد على الانهيار الفعلي والملموس، من خلال انهيار قصة الحب تلك، كبداية على خراب كبير يلحق بحياة البطل على الصعد كافة. الشكل والأسلوب يتبعان الحبكة بكل آليتها من التداعيات غير المرئية والمرئية في

آن. هناك يوميات مملة، أكثر مللاً من حياة أي عربي في بلد مثل نيويورك بعد نكبته، وهناك يوميات تبعث على الخوف الفعلي، ومع ذلك فإن الراوي يكتب متخلصاً من أي شكوك حول حشد بعض التفاصيل المرحة للتخفيف من ثقل السرد الواقعي. تراكم من مصادفات ومنغصات طبيعية الوقوع، في محاولة الكاتب إلى نقل الواقع فعلاً، بعيداً عن التسلية والإدهاش وإدخال السرور على القارئ، وهنا تكمن براعة حامد الفنية. الكاتب **محسن حامد**، في بعض مواضع من سرده، يبدو كمن يستمتع بجعل ذلك الخوف الذي عاشه البطل، متشظياً تماماً. قصته الغرامية مع الفتاة الأميركية، تشكل الجزء الأصغر من رواية حامد، رغم أنها انسحبت بكل تفاصيلها على كامل الرواية. مع ذلك نجدها حجة أو صندوقاً لحمل مجموعة من البراهين، وأحياناً التأملات في الحدث الكبير الذي جرى وفي تداعياته. هذا الصندوق، أو هذه القصة الغرامية كانت ضرورية مع ذلك، لإعطاء السرد حس الرواية، **أو هي على الأقل محاكاة تهكمية للثقافة الشرقية والثقافة الغربية. يبقى أن الأعمق لترابط الرواية، هو وحدة الموضوع، وهذا حقيقي تماماً في رواية الكاتب المحترف.**

***

نحاتون عالميون يعربون عن تضامنهم مع سورية

على هامش ملتقى النحت العالمي الذي أقيم في مدينة ميلانو الايطالية واستمر حتى الثاني والعشرين من شهر أيار. نظم النحاتون العالميون المشاركون في ملتقى النحت العالمي بمدينة ميلانو الايطالية وقفة تضامنية مع سورية في مواجهة المؤامرة التي تتعرض لها ودعماً لوحدتها الوطنية واستقرارها. وعبر النحات الاسباني **ميغيل اسلا** عن استغرابه مما تقوم به بعض وسائل الإعلام من تزييف للكثير من الحقائق عن سورية وقال: **لقد زرت سورية مرات عدة**

وعرفت عن كثب حجم المحبة والثقة التي تجمع بين السوريين ورئيسهم مضيفاً إن ما تنقله بعض وسائل الإعلام هو شيء مناقض لحقيقة ما يجري في تلك البلاد. من جانبه أكد النحات الألباني /**جينتي سافانجكو**/ معرفته الجيدة بسورية وما يتمتع به الشعب السوري من حب للحياة ونظرة ايجابية للمستقبل لافتاً إلى أن ما تقوم به بعض القنوات الاعلامية المضللة يستهدف تشويه حقيقة ما يجري وتهويله خدمة لمآرب النيل من سورية واستقرارها.

وقال **سافانجكو**: بعد أن أقمت في سورية مدة جيدة تأكدت أنها بلد مختلف عن باقي بلدان العالم ولاسيما لناحية الأمن والاستقرار والمحبة التي تجمع السوريين. بدوره أوضح النحات السوري **أكثم عبد الحميد** أن سورية تتعرض لمؤامرة كبيرة مشيراً إلى أن الخطوات الإصلاحية التي اتخذتها القيادة السورية ستساعد في بناء حاضر البلاد ومستقبلها بالشكل الأنسب.

***

أطفال فلسطينيون يحيون ذكرى النكبة

أحيت الأمة العربية ذكرى النكبة من خلال العديد من الفعاليات الثقافية والفنية، وشارك أطفالنا الأحباء في إحياء هذه الذكرى الأليمة، ومنهم أطفال فلسطين الحبيبة.. فقد أقامت اللجنة الوطنية لإحياء ذكرى النكبة مهرجان "الصغار لن ينسوا" في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في نابلس وشارك فيه أطفال اللاجئين ووقفوا في لباس موحد حاملين "**مفتاح العودة**" يهتفون بقراهم وبلدانهم التي هُجّروا منها. كما شارك الآلاف من أطفال اللاجئين في زيارة لمخيم "العودة" الرمزي الذي أقيم قرب مخيم بلاطة، واطلعوا عن قرب على مأساة أجدادهم وآبائهم في اللجوء، عبر معرض للصور أقيم داخل المخيم، إضافة لعرض أفلام وثائقية، وملصقات تعكس القرارات الأممية، التي أكدت على حق العودة باعتباره مطلباً وحقاً شرعياً لأهله. وقالت المنسقة الإعلامية في اللجنة الوطنية لإحياء ذكرى النكبة بنابلس **سمر عميرة** إنهم خصصوا عدة ساعات أمس في مدارس وكالة الغوث في مخيمات المدينة للحديث عن النكبة ومراحلها المختلفة، كما سيخصص القائمون على الفعاليات ماراثوناً رياضياً داخل أزقة وشوارع مخيم بلاطة، يشارك فيه أكثر من 300 طفل فلسطيني لاجئ، إضافة لبطولة لكرة القدم للناشئين. وأضافت سمر **عميرة** أنهم أرادوا عبر هذه الفعاليات أن يؤكدوا للأطفال اللاجئين أن لهم وطناً، وأن العودة إليه أمر لا بد منه طال الزمن أو قصر، مضيفة أن هذه هي رسالتهم التي أرادوا أن يوصلوها عبر هذه الفعاليات لهذا العام. وقال الطفل **عبد**

الناصر أمين (12 عاماً) حين التقته الصحافة، عندما كان يقوم بزيارة لمخيم "العودة" في بلاطة، إنه جاء لرؤية صور النكبة الفلسطينية عام 48، لترسخ لديه قصص الألم التي مر بها أجداده. وقال الشاب **فادي المسيمي** الناشط بقضايا اللاجئين بمركز يافا الثقافي بنابلس، إنه يقوم عبر مشاركة له بمخيم العودة "الرمزي"، بعرض خمسة أفلام وثائقية للزائرين من أطفال المخيمات، تحكي قصص وحكايات رواها أجدادهم قبل وفاتهم عن حقيقة النكبة، وكيف عاشوها. من جهته قال منسق اللجنة الوطنية العليا لإحياء فعاليات النكبة بنابلس، **تيسير نصر الله** إن النكبة ما زالت مستمرة، ولكن هذا العام يختلف عن سابقيه باهتمام كبير من قبل شعبنا في الداخل والخارج بموضوع العودة. وقال للجزيرة نت إن المسيرات التي نشهدها من الخارج، والتي دعا إليها الجيل الشاب من اللاجئين تعطي الأمل بنفوسنا والشعور بأن العودة الآن أصبحت قريبة، "خاصة بعد هذه الثورات العربية". أما **الحاجة أم أيمن (**76 **عاماً)** من مخيم بلاطة للاجئين الفلسطينيين شرق مدينة نابلس بشمال الضفة الغربية فحرصت على أن تروي لأحفادها قصة لجوئها من قريتها المويلح قضاء مدينة يافا داخل الأراضي المحتلة الفلسطينية عام 1948. وقالت **أم أيمن** إنها تسرد حكاية لجوئها عبر قصص وأحدث كانت تعيشها هي وذووها فعلاً، لتبقيهم على اتصال دائم بها، "وكي يعلق في أذهانهم كل ما أقوله لهم وبأدق تفاصيله". وأضافت أيضا، أنها قامت قبل فترة وجيزة بنقلهم إلى منطقة قريبة من قريتها المهجرة، وأطلعتهم عن قرب على أرضها وأرض آبائها، وعلى مسلسل الرحيل عنها، تحت سطوة عصابات الاحتلال الصهيوني.

***

جئت من حكايات أمي العجائبية

يسلط النقاد الضوء في هذه الأيام على أعمال المغربية **لطيفة باقا** التي شُبّهت بأنها مثل تلك النبتة التي تنمو أكثر كلما كانت بعيدة عن الشمس، لكنها بالمقابل توجد في الصف الأمامي للكاتبات العربيات اللواتي استطعن أن يكتبن بلغة جديدة رشيقة صافية ومخففة من العواطف ومن إفراطات الأنوثة. تحتفي نصوصها بالوجود الإنساني وإكراهات هذا الوجود، كما تمتح بالأساس مما هو ذاتي، نصوصها السردية مبنية بوعي عالٍ وبمزاج كاتبة تعرف ما تريد. حصلت على **جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب سنة** 1992، تقيم في مدينة أغادير ما بين الشاطئ والجبل، تشتغل أستاذة لمادة التواصل، وكانت تعمل في بداية التسعينيات مديرة تحرير لمجلة 8 أدار/مارس/، في موقعها على الانترنت، تقدم نفسها بالعبارات التالية: «**تكتب القصة القصيرة كاختيار إبداعي ووجودي، ولم تكتب الرواية بعد لأن الموضوع - في ما يبدو- يستدعي وقتاً أكبر لم تستطع حتى اليوم أن توفره لنفسها بسبب تراكم الأواني المتسخة بالمطبخ». تصف الكاتبة تجربتها الإبداعية قائلة**: ((جئتُ في واقع الأمر للكتابة كنتيجة طبيعية لتضافر عدد من الشروط المفهومة والغامضة معاً. منها تلك المرتبطة بالمعرفة ومنها تلك المرتبطة بالثقافة الشفوية.. يمكن تصنيفي، طبعاً، ضمن الفئة القادمة من العلوم الإنسانية عموماً ومن علم الاجتماع على وجه الخصوص. لكني جئت أيضاً وبقوة الأشياء من الرأسمال الثقافي المغربي ومن حكايات أمي العجائبية، من حكيها الممتع وسط الظلام ونحن صغار في الليل قبل أن نخلد للنوم (حتى الآن أعتبر أمي أفضل حكاءة قابلتها في حياتي).. وتضيف الكاتبة: (كنت دائماً مع ذلك أرى أن اختيار السوسيولوجيا كمجال للدراسة كان أحد قراراتي القليلة الصائبة في الحياة (والله يعلم أنها كانت قليلة).. السوسيولوجيا أضاءت لي طريق الأدب. أتساءل أحياناً عن شكل النصوص التي كنت سأكتبها لو أنني درست الجغرافيا أو اللسانيات أو أي مجال آخر من المجالات المتاحة أمامنا بالجامعة. علم الاجتماع فتح في وجهي نوافذ جديدة لفهم ما يحدث حولي، علّمني كيف يمكن أن نفكك الظواهر لنصل لمحركها الخفي. كنت أمارس البصبصة الأدبية بحسّ سوسيولوجي الأمر الذي سوف يقدم لي مادّة سخية للكتابة. الكتابة لدي هي تلك اللحظة التي يعانق فيها العالم الخارجي عالمي الداخلي. يمر الإبداع عموماً بمرحلة «خروج» إلى العالم تتحقق فيها عملية شحن قبل أن يعود المبدع إلى

ذاته.. لينصت إليها. عالم آخر «العالم كما هو لا يعجبني، لهذا السبب أكتب عالماً آخر» ...وترسم الأديبة عالمها الطفولي الذي خرجت منه؛ ((عندما كنّا صغاراً، كنّا نهرب من ضيق بيوتنا إلى الحارة الواسعة لنلعب. نرسم غرفاً ومطابخ وحدائق فوق أديم الأرض ثم نبدأ في تمثيل الحياة التي نريدها. في هذا اللعب كنّا في واقع الأمر «نكتب» حياة أخرى ليست لنا في الواقع ونعيش طفولة أجمل لم يكن آباؤنا يوفرونها لنا داخل المنازل التي أنجبونا فيها. فوق التراب نرسم غرفاً واسعة وحدائق تشبه حدائق الفيلات في الحيّ البعيد، ثمّ كنّا نوزّع بعد ذلك الأدوار في ما بيننا (من سيلعب دور الأب ومن ستكون الأمّ ثمّ من تبقى يأخذ دور الأبناء) هكذا بدون وعي ربّما، كنّا نعيد كتابة العالم الذي لم يكن يعجبنا.. الكتابة لدي سوف تظلّ امتداداً لهذا اللعب وهي مثله، لحظات ممتعة وأفترض أنها كذلك حتى بالنسبة لمن يقرؤها بعد انتهائي من اقترافها.))

***

عشرون شاعراً بمهرجان روتردام العالمي

كشفت لجنة مهرجان الشعر العالمي بمدينة روتردام الهولندية عن تفاصيل دورته الثانية والأربعين في الفترة من 14 إلى 19 من شهر يونيو/حزيران القادم. وتنظم الدورة تحت شعار **"الفوضى والنظام"**، وتتضمن العديد من الفعاليات الشعرية والنقدية والموسيقية والسينمائية.

ويستضيف المهرجان في دورته المقبلة عشرين شاعرًا وشاعرة من جميع أنحاء العالم، وتقتصر المشاركة العربية في دورة المهرجان لهذا العام على شاعرين فقط، هما التونسية المقيمة في باريس **أمينة سعيد** (1953) التي تكتب قصائدها بالفرنسية، والشاعر السوري **نزيه أبو عفش** (مواليد 1946). ويشارك في المهرجان الشاعران **روبرت هاس** (مواليد 1941) والشاعرة الشابة **آن كوتن** (1982) من الولايات المتحدة الأميركية، ومن هولندا يشارك الشاعران **أرماندو** (1929) **ويعقوب خروت** (1947)، ومن رومانيا الشاعرة دوينا لوانيد (1946) والشاعر **لون موريسان** (1955)، وتم اختيار شاعر واحد فقط لتمثيل بلاده من عدة دول أخرى. كما يشارك أيضا في المهرجان أوجينيه سافيتزكايا (بلجيكا، 1955)، **ترونغ تران** (فيتنام، 1969)، **سيرهاي زادان** (أوكرانيا، 1974)، **إدواردو إسبينا** (أوروغواي، 1954)، **أوفيند ريمبريد** (النرويج، 1966)، **لس موراي** (أستراليا، 1938)، **يان يون (الصين، 1973)**، **جيامبيرو نيري** (إيطاليا، 1929)، **باشيت كينشيشف** (روسيا، 1950)، **إرين موور** (كندا، 1955)، ومن بريطانيا يشارك الشاعر ذو الأصل البنغالي دالجيت ناغرا. ويعتبر مهرجان الشعر العالمي بمدينة روتردام الهولندية أحد أهم وأكبر المهرجانات الشعرية في العالم، وهو أكثر المهرجانات الأوروبية نجاحاً في العقود القليلة الماضية.

***

حنان الشيخ تفوز بجائزة الرواية العربيّة في باريس

فازت الروائيّة **حنان الشيخ بجائزة** الرواية العربيّة التي يمنحها مجلس السفراء العرب في باريس عن روايتها «**حكايتي شرح يطول**». وسلّم وزير الثقافة الفرنسي **فريدريك ميتران**، الجائزة للفائزة خلال احتفال أقيم في السادسة من مساء يوم18 أيار في معهد العالم العربي. وكانت «جائزة الرواية العربية» أطلقت قبل خمس سنوات، بفضل جهود بعض الكتاب والسفراء العرب في فرنسا.

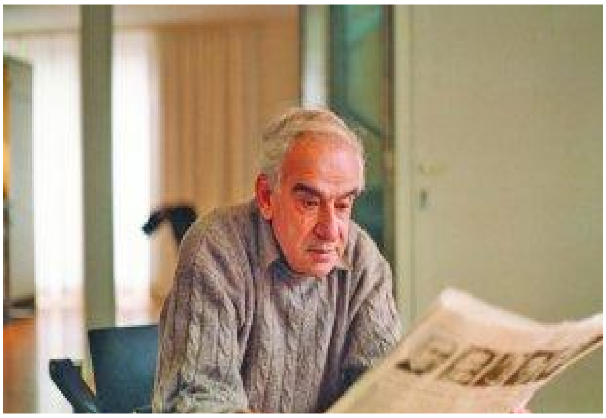
وهي لا تشكّل جائزةً إضافية تضاف إلى سلسلة الجوائز الأدبية التي تمنح كلّ عام، كما أنها لا ترمي الى منافستها، بل هي تعد نوعاً من الاعتراف بهذا الأدب المولود في الضفة الثانية للبحر الأبيض المتوسط. والهدف من الجائزة هو لفت القراء والصحافة الفرنسية إلى الرواية العربية المعاصرة التي نادراً ما يتم تقديرها. في العام 2008 وضمن إطار مبادراته الثقافيّة، أنشأ مجلس السفراء العرب في فرنسا هذه الجائزة البالغة قيمتها 15 ألف يورو التي تسعى إلى مكافأة عمل عربي يتمتع بقيمة أدبية عالية كتبه أديب عربي الأصل باللغة الفرنسية أو تُرجم إليها. مُنحت هذه الجائزة سابقاً الى روائيين مهمين أمثال اللبناني **إلياس خوري** والمصري **جمال الغيطاني** والجزائري **رشيد بوجدرة** والمغربي **ماحي بينبين**. أما لجنة التحكيم فترأستها **هيلين كارير دانكوس** من الأكاديمية الفرنسية ومن أعضائها: **دومينيك بوديس**، هيلي بيجي، **الطاهر بن جلون**،

ألكسندر نجار، أوليفييه بوافر دارفور، دانييل سالييناف، إلياس صنبر .في هذه الرواية، تنقل حنان الشيخ بأمانة كبيرة السيرة الذاتيّة لأمّها الأميّة، كاملة، وهي كانت ولدت في بداية ثلاثينات القرن المنصرم في عائلةٍ شيعية فقيرة في الجنوب اللبناني. بعد وفاة شقيقتها المفاجئ، تخطب كاملة لصهرها بينما كانت لا تزال في الحادية عشرة. وعلى أثر ذلك، تنتقل هذه الأخيرة للعيش مع عائلة زوجها في أحد أحياء بيروت الشعبية ويتم إيداعها عند خياطةٍ لتعلّم المهنة حيث تتعرّف الى قريب معلّمتها محمد، المثقف المولع بالشعر، وتقع في حبّه. عند بلوغها الرابعة عشرة، تُجبر كاملة على الزواج من خطيبها وترزق منه في العام التالي بابنتها الأولى وبعد ثلاث سنوات بابنتها الثانية حنان. لكنها، وعلى رغم زواجها بقيت متيّمةً بمحمد الوسيم. فكانت تتبادل معه رسائل حب ملتهبة تكتبها وتقرؤها لها صديقاتها، كانت تتماهى فيها مع بطلات السينما المصرية وتنتشي بكلمات العشق الواردة في بعض الأغاني السائدة آنذاك. لا تقف القصّة عند هذا الحدّ، إذ تحاول كاملة، بكل ما أوتيت من قوة، الحصول على الطلاق على رغم إمكانية حرمانها من ابنتيها... تجسّد هذه الرواية بعنايةٍ قصة حياة امرأة عاديّةٍ ولكنها محتالة وشرسة ومرحة في آن واحد..

***

حلم بالقصيدة حتى اللحظة الأخيرة

ظلّ الشاعر **فؤاد رفقة** 1930 - 2011 يحلم بالقصيدة حتى الهزيع الأخير من عمره. ثمة قصيدة كان يبحث عنها وكانت تحط وتطير كالمحال. وهم خُلب. كان **فؤاد رفقة** يردد إن »**أعمالي ليست سوى جُزر أقمتها للعواصف والأمواج**.«ولد **فؤاد رفقة** في الكفرون – سورية في 1930/2/29 ويحمل الجنسية اللبنانية. وافتتح مسيرته الشعرية بكتاب على أوزان الخليل في عام 1955 وعنوانه «**جبهة المغيب**» وهذا الكتاب نادراً ما يضمه فؤاد الى مسيرته الشعرية ويعتبر أن بدايته الحقيقية كانت مع كتاب «**مرساة على الخليج**» 1961 الصادر عن دار مجلة شعر. نال الماجستير في الجامعة الأميركية في بيروت ثم الدكتوراه في جامعة توبنغن - ألمانيا وكانت أطروحته **حول فلسفة هايدغر وأبعادها الجمالية**. مارس التعليم الجامعي في الجامعة اللبنانية الأميركية 1966 - 2005 وفي جامعة إنديانا (1976 - 1977) وفي الجامعة الأميركية في بيروت لفترات متقطعة. وكان يرى في التعليم عبوراً الى الآخر، واقتراباً مستمراً من ينابيع الفكر ورموزه.ولكن ما استحوذ عليه حقاً هو هاجس الموت ومغامرة الشعر. ولم يكن غريباً أن يكتب لاحقاً مقالات فلسفية بعنوان «**الشعر والموت**» (1973.(**شارك في تأسيس مجلة شعر مع يوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج وساهم معهم في تغيير القصيدة العربية وتحديثها**. وظلت روح المجلة وعودها الأخضر يسكنانه حتى النفَس الأخير.عرفت **فؤاد رفقة** شاعراً ثم قرأته شاعراً ودرست على يديه الفلسفة في الجامعة اللبنانية الأميركية وتصادقنا واتفقنا واشتغلت معه على نشر 9 مجموعات شعرية في دار نلسن للنشر وكتابين نثريين (**بيدر** 2000، **خربة الصوفي، وادي الطقوس، كاهن الوقت، قناديل في البحر، عودة المراكب، شاعر في رارون، مرثية طائر القطا، تمارين في الهايكو، محدلة الموت** 2006، **وخربشات في جسد الوقت)، وترجمات شعرية لكنوت أوديغارث وقصائد ألمانية معاصرة** 2008 ومختارات شعرية **لهرمن هسي** 2009وفي الجعبة يوميات شعرية له كتبها في بلاجيو ايطاليا، ومختارات شعرية **لنيتشه** كان يعمل عليها. يمثل الشاعر **فؤاد رفقة** صوت الحساسية الوجودية في الشعر العربي المعاصر، وأحد الرواد الكبار في حركة الشعر الحديث، وجسراً حضارياً في الترجمة والانفتاح على الثقافات الأخرى وخصوصاً الثقافة الألمانية شعراً وفكراً وفلسفة. له الفضل وقصب السبق في نقله الى العربية كلاً من **ريلكه وهولدرلن وتراكل ونوفاليس وغوته وهايدغر وهسي وسانتغيرات وأوديكارت** وغيرهم. درس الفلسفة الألمانية من ينابيعها ودرّسها من عقله وقلبه. منذ كتابه مرساة على الخليج (1961) وحنين العقبة (1965) حتى محدلة الموت (2011) **وفؤاد رفقة** يبحث عن نجم الشعر. قنديل الأبد. أو كما قال في كتابه «**هندي أحمر**» (1993) «**صوب نجمة/ صوت أوراق القصيدة، أبداً تمشي**». مثل الأنهار البرية يسير **فؤاد رفقة** في أرض الشعر ونحو نجمة الشعر. اتجاهه واحد لأجل التقاط إشراقات الحقيقة التي تضيء وترجمتها الى كلمات. فالشعر عنده عملية فكرية تأملية تقوم على الحدس والصبر



والانتظار لتعكس التجارب والتطور والتحولات. شعرية الفكر وشعرية الشعر. وعلى هَدي **هولدرلن** يحاول الوصول الى أعماقه في التجربة الشعرية بصفتها تجربة نبوئية رائية. ولكن ما هي الروافد التي صنعت هذا النهر الشعري الرفقوي في خريطة الشعر العربي؟

1 - رومنطيقية الياس **أبي شبكة** مجدولة على مضمون بدر شاكر السياب.

2 - رافد الفلسفة الألمانية شعراً وفكراً وفلسفة.

3 - الرافد التوراتي النابع من مساهمته في ترجمة الكتاب المقدس والحكايات الدينية للطفولة.

4 - التأثيرات الصوفية المشرقية والتي تجلّت خصوصاً في كتابيه «خربة الصوفي» (1998) و «سلة الشيخ درويش» (1990).

***

عبلة الرويني رئيسة لتحرير أخبار الأدب

بعد أزمة دامت نحو أربعة أشهر عُيّنت **عبلة الرويني** رئيسة تحرير لجريدة «أخبار الأدب» القاهرية خلفاً **لمصطفى عبدالله**. وكان محررو الجريدة اعترضوا على تعيين عبد الله رئيساً للتحرير خلفاً **لجمال الغيطاني** بدعوى عدم رضائهم عن أدائه المهني وامتنعوا عن العمل معه وساندهم في ذلك عدد من المثقفين من مصر وخارجها. وعبرت الأزمة عن نفسها في صورة بيانات متبادلة، ممهورة بتوقيعات مثقفين، يناصرون هذا الطرف أو ذاك، إلا أنه يحسب لعبد الله نجاحه في إصدار 17 عدداً من الجريدة على رغم امتناع محرريها الأساسيين عن العمل. وقال **عبد الله** إنه فوجئ بقرار تعيين **الرويني** كما فوجئ من قبل بقرار تعيينه، مشيراً مع ذلك إلى أنه كان يتوقع الاستغناء عن خدماته في أي لحظة. وأكد أنه سيرفع دعوى قدح وذم ضد محرري «أخبار الأدب» على أساس أنهم وجهوا إليه عبر بياناتهم ومدوناتهم المنشورة على «الفايسبوك» سباباً يعاقب عليه القانون. وأضاف أنه يدرس إمكانية اللجوء إلى القضاء اعتراضاً على قرار عزله من منصبه، خصوصاً أنه يؤمن بأنه نجح في أداء مهمته كرئيس تحرير على رغم الصعوبات الجمة التي واجهها وفي مقدمها امتناع المحررين عن العمل من دون أن يتخذ الناشر (دار أخبار اليوم) أي إجراء ضدهم. ومن جانبها اعتبرت **الرويني** اختيارها لمنصب رئيس تحرير «أخبار الأدب» **انتصاراً لإرادة محرريها الذين رشحوها له. وقالت إنها سعيدة لتوليها هذا المنصب بناء على «شرعية ثورية»، مشيرة في الوقت نفسه إلى أنها كانت حريصة على أن تنأى بنفسها عن «تراشق البيانات» الذي صاحب الأزمة من بداياتها**. وذكرت **الرويني** إنها ستجتمع مع محرري الجريدة «من أجل الاتفاق على رؤية جديدة لمحتواها تعبر بصدق عن الحياة الثقافية» . يذكر أن عبلة **الرويني** بدأت عملها في دار «أخبار اليوم» التي تصدر «أخبار الأدب» في أواخر السبعينات، وأصدرت كتباً عدة، من أبرزها «**الجنوبي**» عن تجربتها مع زوجها الراحل الشاعر **أمل دنقل، و «الشعراء الخوارج»، و «كأنه الهوى»، و «نساء حسن سليمان»**

***

الجزائر: نشاط مرحلي وإعداد للملتقى العربي

الثالث للأدب الشعبي

الحراك الأدبي بين ولاية بومرداس في مهرجان **العاكظية الوطنية للأدب الشعبي** في طبعته الثانية وولاية المدية في فعاليات **الملتقى الوطني الثالث لأدب الطفل** بالمكتبة المركزية بجامعة يحيى فارس بالتنسيق مع دار الثقافة رشيد ميمون لولاية بومرداس. ما لفت نظر الجمهور.

أقامت الرابطة الوطنية للأدب الشعبي مهرجانها الثاني في طبعتها الثانية بمشاركة 30 شاعراً يمثلون 20 ولاية من ولايات الوطن كباحثين في مجال الأدب الشعبي.

من بين الشعراء البارزين الذين شاركوا في التظاهرة الوطنية **أحمد بو زيا** من ولاية تيارات و**توفيق ومان** رئيس الرابطة و**سعاد بلقناطر** من ولاية بجاية و**قادة دحو** و**عمر زيعر**.

أما ما لفت نظر الجمهور قدرة الباحثين الذين أثرت مداخلاتهم القيمة تلك **العكاظية الشعبية**، كان أول المتدخلين الدكتور **عثماني أبو ارباح** من جامعة لغواط حيث تمحورت مداخلته حول أهمية تدوين الموروث الشعبي الجزائري مما حدا بمشاركة الأستاذ **مهدي براشة النقاش الحامي** كي لا تضيع حكم ومقولات الشعب الجزائري أدراج الرياح.

أما الأستاذ **عبد الحليم طوبال** من جامعة المدية فكانت مداخلته تتمحور حول أوزان الشعر الشعبي

الجزائـري لوضـع ضـوابط لهـا، والمداخلـة التـي أثارت جدلاً كبيراً ومناقشة عميقة ومطولة "**الوشم في نصوص الشعر الشعبي الجزائري**"، والتي قام بتقديمها الأستاذ **مهدي براشة**.

ختامهـا كانـت محاضـرة حـول المـوروث الشعبي والحداثة التي قدمها الأستاذ **فرحان صالح** من لبنان.

وعلى مدار أيام ثلاثة تعاقب على المنصة كبار شعراء الشعر الشعبي لإبراز مواهبهم وتفجير مكنونات إبداعاتهم الدفينة من خلال قصائدهم الحبلى بحب الوطن والحبيب.

كمـا تخلـل القصـائد اسـتراحات فسيفسـائية قدمتها فـرق شـعبية كفرقـة الحفوظيـة مـن مدينـة بسكرة للفنان **لزهر الجلالي**.

فـي اختتـام الملتقـى تـم تكـريم المشـاركين وتوزيـع الجوائز علـى الفـائزين والمبدعين تحـت شعار "**الموروث الشعبي وتواصل الأجيال**".

علمـاً أن الرابطـة الوطنيـة لـلأدب الشـعبي عاكفة على تحضير الملتقى العربـي الثالث لـلأدب الشـعبي، والـذي سـيقام ببـدايات شـهر حزيـران المقبل بقاعة "الموقار" وسط العاصمة الجزائرية بمشاركة العديد مـن الأسـماء العربيـة مـن شـعراء وبـاحثين فـي هـذا المجـال منهـا المغـرب، تـونس، موريتانيـا، ليبيـا، مصـر، لبنـان، سـورية، الأردن، الإمـارات العربيـة المتحـدة والسـعودية، ومـن أهـم الأسماء المشاركة:

ـ الشاعر **شاهر خضرة**، من سورية.

ـ **جمال بخيت**، من مصر.

ـ **د. محمد لعريبي**، من لبنان.

ـ **أحمد المسيح**، من المغرب.

ـ **بن عبد اللطيف المرزوقي**، من تونس.

ـ **محمد فنطال الحجايا**، من الأردن.

كمـا سـيكون محـور نقـاش الـدورة القادمـة "**المكان في نصوص الأدب الشعبي الجزائري**".

وقـد انطلقـت، فـي الوقـت نفسـه، فعاليـات الملتقـى الـوطني الثالـث لأدب الطفـل بالمكتبـة المركزيـة بجامعـة "يحيـى فـارس" بحضـور والـي الولاية "**إبراهيم مراد**" والسلطات المحلية ومدير الثقافـة "**ميلـود بلحنـيش**" وشخصـيات أدبيـة مـن داخـل وخـارج الـوطن، ممثلـة فـي الأديبـة والـوزيرة السابقة "**زهور ونيسي**" وأدباء من تونس والسودان، واسـتهلت البدايـة بكلمـة ألقاهـا مـدير الثقافـة بهـذه المناسبة في عامها الثالث، حيث نوّه بدور الكتابات الأدبية في مجال الطفل، ليتطرق بعدها والي الولاية بإعطاء إشارة الانطلاق، وقد برمجت محاور الملتقى حول الطفل والوسائط الإلكترونية، مع تسليط الضوء على تأثيرات هذه الأخيرة في نفسية الطفل ومحيطه الداخلي والخارجي سواء من حيث الجانب الإيجابي أو السلبي منه.

هـذا وقـد تـمّ تكـريم الأديبـة الجزائريـة "**زهـور ونيسي**" من طرف والي الولاية عرفاناً على كل ما بذلتـه مـن جهـود جبـارة فـي ميـدان الأدب، ومختلـف النشاطات لسنوات من العطاء المتواصل.

وقد عرف اليوم الثاني من الملتقى، فتح ورشات علـى هـامش هـذه الفعاليـات، يضـاف إليهـا إلقـاء محاضرات قيّمة حول دور الوسائل التكنولوجية في حياة الأطفال، وكيف تحولت هذه الأخيرة إلى سلاح ذي حدين وهـو مـا كـان محـور نقـاش الطلبـة وكـذلك الجمهور.

ملاحظـة: مـن المنتظـر أن تصـدر روايـة جديـدة للروائـي الجزائـري "**واسـيني الأعـرج**" بـالتزامن مـع معرض بيروت للكتاب معنونة بـ: "أصابع لوليتا".

تـدور أحداث الروايـة حول كاتب تجاوز العقد السادس من العمر، سبق وأن صدر بحقه حكم الإعدام لمآزرته الرئيس الجزائري السابق **أحمد بن بلة**.

يعـود الكاتـب ليكتـب عـن الحركـات الإسـلامية فيحاكم من جديد ليصدر في حقه حكم جديد بالإعدام، فيغـادر إلـى فرنسـا وخـلال وجـوده فـي معـرض فرانكفورت بألمانيا للكتاب تتقدم منه فتاة لا تتجاوز ربيعها الثاني لتخبره بأنها واحدة من "فراشات الجنة" وأنها كانت مع السلفيين ثم رحلت إلى أوروبا لتعمل كعارضـة أزيـاء، ومـن خـلال اللقـاء يـدخل الروائـي **واسـيني الأعـرج** عـالم عارضـات الأزيـاء الـداخلي السري حيث يتوهم الكثير أن عالم عارضات الأزياء عـالم مخملـي لا تشـوبه أيـة شـائبة مـن خـلال العلاقـة التـي نشـأت بـين الطـرفين ممـا حـدا بهـا إلـى التفكيـر باللجوء إلى الانتحار.

لنترك أحداث الروايـة القادمـة تعبـر عـن نفسـها ولنترك للقراء تخيّل نهاية الرواية.

q q